

Música e morte, diferença e poder no Rio de Janeiro oitocentista: o inventário *post-mortem* de José Batista Brasileiro

Marcelo Campos Hazan

RESUMO. Esta é uma análise do inventário *post-mortem* do “diretor de música” José Batista Brasileiro (Lisboa, antes da Independência), falecido na corte do Rio de Janeiro a 27 de abril de 1848. Além de uma casa, mobília, escravos e dinheiro em espécie, este documento registra entre os bens legados um expressivo acervo musical, incluindo mais de trezentos manuscritos em sua maioria destinados à liturgia católica. Para o presente trabalho, os assentamentos musicais foram individualmente recuperados, assim como, e principalmente, articulados ao quadro maior a partir de uma reconstrução do microcosmo sócio-cultural composto pelo conjunto dos fatos, idéias, personagens e objetos retratados no inventário como um todo. Diante da força com que o tema da morte se manifesta neste documento, tornou-se necessário descortinar os pressupostos ideológicos da cultura fúnebre oitocentista com o intuito de iluminar as relações de poder e as estruturas de opressão da época, e assim determinar a posição de José Batista Brasileiro e de seu acervo dentro da hierarquia sócio-musical vigente.

O FOCO DESTA trabalho é o inventário dos bens legados pelo músico José Batista Brasileiro, falecido *ab-intestato* (sem deixar testamento) em 1848.¹ O documento, pertencente ao Arquivo Nacional (Rio de Janeiro), inclui uma listagem de cerca de trezentos manuscritos musicais,² predominantemente destinados à liturgia católica, cujo “*inestimável valor para a musicologia brasileira*” foi pioneiramente apontado por Cleofe Person de Mattos em 1970.³ Todavia,

embora ocupe o centro de minhas atenções, o espólio musical não foi investigado de forma isolada, sem uma devida consideração do conteúdo global do inventário, posto que o objetivo não é simplesmente compilar obras e compositores, mas reconstruir o panorama social e humano que confere sentido aos dados musicais. E como nos demonstrou João José Reis em *A morte é uma festa*,⁴ uma das maneiras de

Ministério da Educação e Cultura/Conselho Federal de Cultura, 1970. p.337.

⁴ REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. 3. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 526 p. Para uma versão abreviada, ver: Id. *O cotidiano da morte no Brasil oitocentista*. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *Império: a corte e a modernidade nacional* (História da vida privada no Brasil, v.2; Coordenação-geral de Fernando A. Novais). São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.95-141.

¹ Arquivo Nacional, proc. n.3543, cx.289. Inventário *post-mortem* de José Batista Brasileiro (inventariante: Dona Maria do Carmo Batista). Juízo da Terceira Vara Cível, fundo 3J, seção de guarda SDJ. 71f.

² A palavra “manuscritos” é utilizada neste trabalho com a ressalva de que é remotamente possível que existissem impressos, além de cópias e autógrafos.

³ MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro:



se alcançar este fim, de se iluminar as relações de poder e as estruturas de dominação de uma sociedade, é através do estudo de sua cultura mortuária. O inventário nos estimula a explorar este ângulo, a descortinar os pressupostos ideológicos dos valores, ideais e comportamentos oitocentistas perante a morte, haja vista o fascinante pormenor em que este documento registra todas as despesas em torno do enterro de José Batista. Sem falar no arrolamento musical propriamente dito, expressiva parcela do qual, como veremos, pertence à liturgia fúnebre. Enfim, a partir da recuperação do microcosmo composto pelo conjunto dos fatos, idéias, personagens e objetos representados no inventário como um todo, o presente trabalho procura examinar de que formas este documento retrata a ordem sócio-musical vigente e como reflete os gostos, imagens e estilos de sua época.

Quando José Batista Brasileiro faleceu na corte do Rio de Janeiro a 27 de abril de 1848, aos 88 anos de idade, vitimado por uma gastrenterite,⁵ sua esposa e três filhos não pouparam esforços para que tivesse um enterro digno, brilhante e católico. A casa foi ricamente armada e iluminada para o velório, o corpo devidamente amortalhado, a porta drapejada com panos pretos e o caixão ornamentado com galões e revestido de seda.⁶ Para os familiares, a morte dispensava o isolamento e a privacidade. Seiscentos convites para o funeral foram impressos e distribuídos,⁷ e quatrocentas tochas foram alugadas para que a multidão as empunhasse durante o cortejo ligando a residência ao derradeiro local de repouso.⁸

⁵ Arquivo da Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro, AP0168 (antigo E-167). Óbitos de Pessoas Livres e Escravos, Freguesia do Sacramento, Livro 13 (1848-1853). f.15v.

⁶ Arquivo Nacional, proc. n.3543, cx.289. Inventário *post-mortem* de José Batista Brasileiro (inventariante: Dona Maria do Carmo Batista). Juízo da Terceira Vara Cível, fundo 3J, seção de guarda SDJ. f.20v. O assentamento no livro de óbitos apresenta a seguinte informação adicional: "*amortalhado no hábito preto*". Arquivo da Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro, AP0168 (antigo E-167). Óbitos de Pessoas Livres e Escravos, Freguesia do Sacramento, Livro 13 (1848-1853). f.15v. Sobre os diversos tipos de mortalha e seus significados, ver: RODRIGUES, Cláudia. *Lugares dos mortos na cidade dos vivos: tradições e transformações fúnebres no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1997. p.195-213.

⁷ Arquivo Nacional, proc. n.3543, cx.289. Inventário *post-mortem* de José Batista Brasileiro (inventariante: Dona Maria do Carmo Batista). Juízo da Terceira Vara Cível, fundo 3J, seção de guarda SDJ, f.23r.

⁸ *Ibid.* f.21r.

Este local, uma catacumba na Matriz do Santíssimo Sacramento,⁹ foi selecionado de modo a satisfazer um preceito fundamental: o sepultamento em solo consagrado, isto é, dentro de uma igreja, próxima à residência do falecido. Não faltaram a José Batista Brasileiro as orações especiais de perdão que compõem a Encomendação fúnebre (Absolvição e Inumação do corpo, após a Missa), realizada por um ministro e cinco sacerdotes,¹⁰ nem a tradicional Missa de Sétimo Dia.¹¹ Além disso, a família apressou-se a pagar as despesas com os remédios usados durante a enfermidade,¹² assim como a saldar as dívidas contraídas pelo finado,¹³ evitando a indesejável possibilidade de que as mesmas fossem cobradas no Além e estendessem a passagem da alma pelo Purgatório.¹⁴

A realização de um funeral nestes moldes harmonizava-se com a concepção dominante de como, onde e quando o indivíduo deveria encontrar o seu destino, o chamado "bem morrer" ou "boa morte". A estas circunstâncias se atrelava todo um ritual cuja função não era apenas encaminhar a alma em direção à salvação eterna, mas restaurar o equilíbrio e a harmonia no plano terreno, tranquilizando a consciência dos vivos que aguardavam a sua vez de enfrentar o juízo divino.¹⁵ É bem verdade que o enterro de José Batista Brasileiro pertencia a uma cultura funerária que viria a sofrer profundas modificações nas décadas seguintes, devido sobretudo a uma série de epidemias que assolaram o Rio de Janeiro (febre amarela em 1850 e 1860, e cólera-morbo em 1855). A partir daí, os corpos que eram enterrados nas próprias igrejas, onde ficavam constantemente expostos à proximidade física e à

⁹ A igreja matriz, em contraste às igrejas filiais, era a sede eclesiástica de uma dada paróquia ou freguesia. As freguesias, por sua vez, dividiam a corte do Rio de Janeiro em territórios de jurisdição não apenas religiosa, mas também policial e administrativa.

¹⁰ *Ibid.* f.22r. Trata-se de outro sinal de distinção fúnebre. Rodrigues estima que apenas 4,2 por cento dos sepultamentos incluíam sacerdotes em número de dois a seis nesta Freguesia do Santíssimo Sacramento. RODRIGUES. *Op. cit.* p.217.

¹¹ Arquivo Nacional, proc. n.3543, cx.289. Inventário *post-mortem* de José Batista Brasileiro (inventariante: Dona Maria do Carmo Batista). Juízo da Terceira Vara Cível, fundo 3J, seção de guarda SDJ. f.24r. O terceiro, sétimo e trigésimo dias, a contar da data do falecimento ou do enterro, são especialmente designados para a Liturgia de Defuntos.

¹² *Ibid.* f.26r.

¹³ *Ibid.* f.9r e 25r.

¹⁴ Ver: REIS. *Op. cit.*, 1997. p.102-103.

¹⁵ *Id.* *Op. cit.*, 1991. p.138.

Tabela I. Avaliação dos bens legados por José Batista Brasileiro segundo seu inventário *post-mortem*.

Bens	Valor (réis)
Imóvel	2:200\$000
Escravos	1:400\$000
Manuscritos Musicais	571\$040
Dinheiro	303\$130
Mobília	36\$920

convivência simbólica com os fiéis, passaram a ser confinados a cemitérios fora do perímetro urbano. Além disso, a alta mortalidade obrigava com que os ritos fúnebres fossem abreviados ou mesmo dispensados diante das novas prioridades: agora, era mais importante garantir “a saúde física dos vivos, não a saúde espiritual dos mortos”,¹⁶ Em 1848, contudo, os hábitos ainda estavam marcados por uma típica exuberância exterior,¹⁷ e a José Batista Brasileiro foi proporcionada uma despedida plena, consoante à devoção que teria demonstrado em vida.

Mas uma despedida assim não estava ao alcance de todos. Pelo contrário, o enterro em questão ilustra a correlação que existia entre o “bem morrer” a condição sócio-econômica do defunto e de sua família. Aos pobres livres e escravos que não pertenciam a nenhuma associação religiosa, isto é, a nenhuma das irmandades ou ordens terceiras comprometidas a assumir as despesas mortuárias dos irmãos em necessidade, a eles faltavam os recursos materiais para o sepultamento em espaço sagrado, com direito à profusão de gestos, luzes, cores e sons considerados indispensáveis à salvação da alma.¹⁸ Ademais, além de uma demonstração de religiosidade a Deus, o fausto fúnebre sinalizava aos mortais o prestígio e o reconhecimento social do morto e seus familiares. Numa sociedade dilacerada por profundas desigualdades, José Batista Brasileiro sobressaía-se como um homem de posses. O inventário cita entre os bens legados um imóvel, devidamente mobiliado, quatro escravos e uma substancial quantia em dinheiro, além do referido acervo musical. A tabela I possibilita uma visão deste acervo em relação ao todo dos bens.¹⁹ Descritos e avaliados por Francisco Manuel Chaves e Francisco da Luz Pinto,²⁰ dois nomes de

relevo na vida musical da corte, os manuscritos musicais correspondem mais ou menos à quarta parte do imóvel (como já comentou Cleofe Person de Mattos²¹) e à terça parte do valor dos escravos. A elevada participação dos manuscritos no montante total da riqueza é impressionante, ainda que tomada com um grão de sal: a comparação envolve ativos diversificados—bens móveis, semoventes e de raiz, além do dinheiro em espécie—, avaliados por peritos diversos, com formações, perspectivas e interesses distintos. Mais adiante retornarei ao assunto da avaliação dos manuscritos, voltando-me agora para um exame mais minucioso dos demais bens.

Localizado no logradouro então pitorescamente denominado Rua do Piolho (atual Rua da Carioca),²² o imóvel em questão consistia de um sobrado— termo que evoca de imediato todo um universo urbano, “ainda patriarcal e já burguês”,²³ retratado por Gilberto Freyre no clássico *Sobrados e mucambos* (sic, mocambos). Antes que fosse transformado em cortiço, destino não incomum no final do século, o sobrado urbano que sucedeu a casa-grande rural

¹⁶Id. Op. cit., 1997. p.140.

¹⁷Id. Op. cit., 1991. p.91.

¹⁸A propósito da assimilação da ideologia mortuária dominante pela população cativa: “*Deportados e feitos escravos no Império, os africanos foram forçados a obedecer a regras católicas, mas nunca abandonaram inteiramente suas tradições. [...] Contudo, não há dúvida de que as regras católicas predominaram, especialmente no lado público dos funerais*”. REIS. Op. cit., 1997. p.99-101. Aos não-católicos, aos sentenciados e aos suicidas também era inviável o enterro em solo sagrado. RODRIGUES. Op. cit. p.236.

¹⁹Arquivo Nacional, proc. n.3543, cx.289. Inventário *post-mortem* de José Batista Brasileiro (inventariante: Dona Maria do Carmo Batista). Juízo da Terceira Vara Cível, fundo 3J, seção de guarda SDJ. f.59r.

²⁰Dados biográficos sobre os músicos citados neste trabalho podem ser encontrados em: ANDRADE, Ayres de. *Francisco*

Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1967. v.2, p.131-246. (Coleção Sala Cecília Meireles, v. 1).

²¹MATTOS. Op. cit., 1970. p.337.

²²Inexplicavelmente, nas únicas vezes em que é citado no *Almanak Laemmert* José Batista Brasileiro aparece como residindo à Rua do Cano, atual Sete de Setembro. *Almanaque administrativo, mercantil e industrial da corte e província do Rio de Janeiro*, p.215, 1845; p.232, 1846; p.269, 1847; p.299, 1858. O livro de óbitos, por outro lado, confirma o sobrado na Rua do Piolho como sendo o local do seu falecimento. Arquivo da Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro, AP0168 (antigo E-167). Óbitos de Pessoas Livres e Escravos, Freguesia do Sacramento, Livro 13 (1848-1853). f.15v.

²³FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 12. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2000. p.222.



como *locus* de poder contrapunha-se às habitações das camadas sociais inferiores, tais como o referido cortiço, o mocambo, a palhoça e mesmo as casas térreas ou assobradadas. Em 1808, ano da transferência da corte portuguesa ao Rio de Janeiro, a Rua do Piolho já possuía todos os seus lotes ocupados por 134 edificações, das quais apenas 21 eram sobrados.²⁴ Posto que esta proporção deve ter permanecido mais ou menos estável nos quarenta anos subsequentes, conclui-se que o sobrado de José Batista Brasileiro destacava-se nesta rua de casas predominantemente térreas. No primeiro pavimento, a família contava com uma sala, alcova, varanda, quarto, dispensa e cozinha, além de um quintal; o segundo andar compreendia duas saletas e outra alcova.²⁵ Os móveis—cama, secretária, marquês, cômoda, mesas, cadeiras, estantes—eram antigos, embora predominantemente construídos do nobre e tradicional jacarandá.²⁶ A religiosidade daquele lar estava estampada em seus quadros. Dois retratavam o nascimento de Jesus, e outro a verônica de Cristo, ao passo que um quarto trazia a imagem do saudoso Rei Dom João VI.

Tudo indica que a estrutura familiar em foco enquadrava-se dentro do modelo da família tutelar estendida, receptiva a diversos tipos de agregados—parentes ou não, escravos, livres ou libertos. Em contraste à família nuclear que veio a predominar a partir do final dos oitocentos, composta exclusivamente de pai, mãe e filhos, o tamanho desta comunidade familiar urbana podia flutuar consideravelmente, alcançando facilmente duas dezenas de pessoas.²⁷ Sabemos que o cotidiano doméstico de José Batista Brasileiro contava com a participação de três escravas. A mais valiosa delas, Camila, é descrita pelos profissionais juramentados como sendo uma crioula (negra nascida no Brasil) de 25 anos de idade, cuja ocupação era lavar e cozinhar. A moleca Honorata,

²⁴ CAVALCANTI, Nireu. *Rio de Janeiro: centro histórico, 1808-1998: marcos da Colônia*. Rio de Janeiro: Dredner Bank Brasil, 1998. p.67.

²⁵ Arquivo Nacional, proc. n.3543, ex.289. Inventário *post-mortem* de José Batista Brasileiro (inventariante: Dona Maria do Carmo Batista). Juízo da Terceira Vara Cível, fundo 3J, seção de guarda SDJ. f.63r. Em geral os sobrados da época aproveitavam o andar térreo para fins comerciais, como loja ou oficina, mas não foram localizados indícios de que este fosse o caso.

²⁶ Ibid. f.64r e 64v.

²⁷ MATTOSO, Katia M. de Queirós. *Ser escravo no Brasil*. Tradução de James Amado. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990. p.124.

Tabela 2. Avaliação dos escravos legados por José Batista Brasileiro segundo seu inventário *post-mortem*.

Escravo	Valor (réis)
Camila	500\$000
Simplício	500\$000
Honorata	300\$000
Maria Romana	100\$000

também crioula, de dez anos, sabia apenas lavar. Ambas foram consideradas mais valiosas do que a velha Maria Romana, uma mucama capaz de lavar, engomar, costurar e cozinhar, mas que, já cinquentenária, sofria de problemas de visão e apresentava uma “*ruptura no umbigo*”.²⁸ Havia ainda o “*mulinho*” Simplício, que constitui um caso à parte. Saudável em seus mais ou menos 22 anos de idade, este pardo exercia a atividade de pescador na Ilha da Conceição, em Niterói.²⁹ As estimativas no inventário para os quatro cativos constam na tabela 2.³⁰

As diversas personagens do enredo fúnebre envolvendo José Batista Brasileiro ilustram o grau em que os fatores classe, raça, idade e gênero determinavam papéis e condicionavam destinos naquele universo sócio-cultural. Dono e senhor, patriarca, descendente de europeus,³¹ José Batista Brasileiro pertencia a uma diminuta elite, predominantemente formada pela “*burocracia imperial, pela plutocracia agro-mercantil e pelos profissionais liberais*”,³² que se contrapunha a uma esmagadora massa de escravos crioulos e africanos, negros e pardos. Esta massa de cativos, somada à ralé livre mormente composta de

²⁸ Arquivo Nacional, proc. n.3543, ex.289. Inventário *post-mortem* de José Batista Brasileiro (inventariante: Dona Maria do Carmo Batista). Juízo da Terceira Vara Cível, fundo 3J, seção de guarda SDJ. f.64r e 68r.

²⁹ Ibid. f.36r e 68r. Simplício foi declarado no inventário apenas posteriormente aos demais escravos. Segundo a viúva e inventariante, a omissão inicial ocorreu porque ela “*persuadiu-se de que o tendo doado a seu neto por nome Cândido de viva voz, ele [Simplício] não fazia mais parte do monte [palavra ilegível]*”. Ibid. f.39r. A pontuação e ortografia das citações neste trabalho foram modernizadas pelo autor.

³⁰ Ibid. f.64r.

³¹ MATTOS, José Maurício Nunes Garcia: biografia. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Fundação Biblioteca Nacional/ Departamento Nacional do Livro, 1997. p.216, ref.30.

³² LESSA, Carlos. *O Rio de todos os Brasis: uma reflexão em busca de auto-estima*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2000. p.178.



forros e de descendentes de escravos, formava a maior parcela da população fluminense.³³ É contra o pano de fundo do domínio da maioria pela minoria que os manuscritos sacro-musicais em poder de José Batista Brasileiro assumem sua dimensão mais humana. Situar José Batista e a escrava Maria Romana em extremos opostos do espectro social é constatar uma desigualdade que foi negociada e legitimada como normal e inevitável através de uma densa rede discursiva da qual faziam parte a religião e a música. Durante o período colonial, a Igreja em grande medida monopolizou as respostas para algumas das questões mais caras à humanidade—inclusive aquelas perguntas eternas que dizem respeito diretamente a este texto, como “qual é o significado da morte” e “o que acontece depois dela”. Se as práticas litúrgico-musicais representadas nos manuscritos pertencentes a José Batista Brasileiro perderam sua hegemonia durante o século XIX (face à popularidade da ópera, por exemplo), é em parte porque neste período emergiram alternativas à visão católica, novas perspectivas de se entender a realidade, quer sagradas (protestantismo, espiritismo), quer profanas (liberalismo, racionalismo, positivismo).

Mas afinal, quem era José Batista Brasileiro? Detalhe que passou despercebido a conhecido autor,³⁴ trata-se mais precisamente de *Joze Baptista Lisboa*, seu real nome de batismo. A alteração ocorreu em meio ao sentimento antilusitano catalisado pela Independência, em 1822.³⁵ Lisboa, ou Brasileiro, foi um músico bastante atuante, a começar por sua condição de integrante da Irmandade de Santa Cecília.³⁶ Como

observou Aleilton Fonseca, esta era a instituição oficial reguladora—leia-se monopolizadora—do exercício profissional da música nas igrejas da corte, e seus associados formavam uma elite dentro da elite formada pelos músicos que transitavam pelos espaços de sociabilidade abonados pelas camadas privilegiadas.³⁷ Profissionais como José Batista Brasileiro gozavam de um status sócio-musical bem diferente daqueles músicos que se situavam através de práticas “desclassificadas”, isto é, práticas que destoavam dos ideais europeus de civilização; que exploravam instrumentos “profanos” como o violão e a viola, o atabaque e a marimba; que, em oposição à contemplação estática, privilegiavam o corpo, o gesto e o movimento na produção e recepção dos sons; e que pressionavam os limites da ordem pública congestionando ruas, praças, terreiros e chafarizes. Como qualquer outra associação do gênero, reunindo indivíduos em torno de uma ocupação (ou classe, etnia, cor), a Irmandade de Santa Cecília constituía uma fonte simultânea de unidade e conflito. Música e religião eram expressões essenciais da unidade deste grupo, mas também de suas diferenças em relação aos demais. Assim, a Irmandade inseria-se num contexto dominação de classe e ordem social, monitorando a conduta profissional dos irmãos e marginalizando indivíduos e práticas que não se enquadravam no discurso sacro-musical dominante.

Além do respaldo da Irmandade de Santa Cecília da corte, havia também a poderosa Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo. Elevadas despesas com a música, índice essencial para a ostentação do prestígio destas associações e da riqueza de seus membros, estão fartamente documentadas nos livros de receitas e despesas da Ordem do Carmo. De fato, poucas irmandades ou ordens terceiras possuíam um calendário musical tão elaborado, do qual podemos destacar as seguintes datas: festa da posse da mesa administrativa, realizada a 30 de novembro; festa do noviciado, realizada no dia de sua protetora, Nossa Senhora do Amor Divino, a 2 de fevereiro; celebração da Quaresma e da Semana Santa, constando de via-sacra nas sextas-feiras quaresmais, procissão do Triunfo no Domingo de Ramos, exposição do Santíssimo Sacramento na Quinta-feira Santa, procissão do Enterro do Senhor na Sexta-feira da Paixão e procissão da Ressurreição no Domingo de

³³ “Fluminense”, na época, era o gentílico, para o indivíduo natural ou habitante da cidade ou província (depois estado) do Rio de Janeiro.

³⁴ ANDRADE. Op. cit. v.2, p.187 e 151.

³⁵ MATTOS. Op. cit., 1997. p.216, ref.30; Sobre o tema antilusitanismo e identidade, ver: RIBEIRO, Gladys Sabina. *A liberdade em construção: identidade nacional e conflitos antilusitanos no Primeiro Reinado*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. 404p.

³⁶ Ayres de Andrade identificou três fontes documentando a participação de José Batista Brasileiro junto à Irmandade de Santa Cecília da corte, datadas de 1819, 1825 (onde o músico consta como “assistente do procurador da Real Irmandade de Santa Cecília”) e 1826. ANDRADE. Op. cit. v.1, p.97 e v.2, p.187; v.2, p.151; e v.1, p.103, respectivamente. Como de hábito, Andrade omitiu a localização destas fontes, presumidamente pertencentes ao Arquivo Nacional. Cleofe Person de Mattos equivocou-se ao citar José Batista Brasileiro entre os irmãos que, a 3 de julho de 1774, fundaram a Irmandade de Santa Cecília. MATTOS. Op. cit., 1997. p.35; cf: ANDRADE. Op. cit. v.1, p.96.

³⁷ FONSECA, Aleilton. *Enredo romântico, fundo musical: manifestações lúdico-musicais no romance urbano do Romantismo*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996. p.55-56.



Páscoa; festa de Nossa Senhora do Carmo, a padroeira, realizada no último domingo do mês de julho; e a de Santa Teresa, a matriarca, a 15 de outubro, festividade que marcava o fechamento do ano administrativo, com a eleição da mesa e a entrada e profissão dos novos irmãos. Para estas festividades principais eram contratados os serviços de um "diretor de música"; enquanto que as cerimônias semanais ficavam a cargo de um organista assalariado; na corte e na província do Rio de Janeiro, ao menos durante a maior parte do século XIX, a posição de mestre de capela era exclusiva à Catedral e Sé.

Nesta ordem terceira José Batista serviu na dupla condição de andador e diretor de música, seguindo os passos de seu pai, Lourenço Batista Lisboa, que lá também exerceu estas duas funções.³⁸ A estreita ligação entre José Batista e a Ordem do Carmo nos leva a indagar: por que motivo os herdeiros teriam optado por um enterro na Matriz do Santíssimo Sacramento? E logo nesta igreja que, em função do menor custo de seus jazigos, era muito procurada para o sepultamento de pobres livres e escravos não filiados a associações religiosas?³⁹ A questão é de difícil elucidação. Todavia, a norma era sepultar o morto dentro dos limites de sua própria freguesia, respeitando a proximidade entre residência e sepultura. No caso, ambas, estavam localizadas na freguesia do Santíssimo Sacramento, ao passo que a Igreja da Ordem Terceira do Carmo situava-se na freguesia da Candelária. Sob esta premissa, não surpreende o enterro na matriz paroquial, já que as demais igrejas da freguesia do Santíssimo Sacramento pertenciam em sua maioria a agremiações religiosas de homens negros. O mais provável é que José Batista tenha sido membro de outras irmandades e ordens terceiras além da Ordem do Carmo, como era usual na época, e que a agremiação escolhida para realizar o sepultamento tenha tido sede na igreja matriz.⁴⁰ De todo modo, o enterro nesta igreja não representava uma despesa adicional para a família, posto que os estatutos da Ordem Terceira do Carmo previam o pagamento das expensas fúnebres somente para os irmãos em comprovado estado de pobreza.⁴¹

³⁸ MATTOS. Op. cit., 1997, p.225, ref.69.

³⁹ RODRIGUES. Op. cit. p.229-234.

⁴⁰ REIS. Op. cit., 1991, p.186.

⁴¹ "Falecendo algum Irmão pobre, que por causa de sua nimia pobreza se deva enterrar por conta da Mesa, tocará ao Irmão Procurador fazer toda a diligência se verdadeiramente carece de que a Mesa o enterre, porque muitas vezes tendo possibilidade os seus herdeiros os querem enterrar como pobres,

Ao determinarem as obrigações do andador, os estatutos originais, elaborados em 1697, exibem barreiras étnico-raciais típicas das irmandades "puras" do período colonial, mas que foram em certo grau relaxadas através dos anos: "*haverá na Ordem um ou dois Andadores, homens cristãos velhos, limpos de geração, o que se deve examinar do que a Mesa o faça, por informações; deve ser capaz de guardar segredo e inteligente para servir; e para este efeito com idade competente, e que saiba ler e escrever, se for possível*".⁴² Os livros contábeis da Ordem do Carmo permitem-nos conhecer algumas das tarefas realizadas pelo andador José Batista Brasileiro, como a aquisição das palmas para a celebração do Domingo de Ramos, de óleo e pregos para o concerto do órgão e de panos e fitas pretas para a decoração dos instrumentos nas procissões do Triunfo e do Enterro.⁴³ Mas é como diretor de música que seu nome reveste-se de uma importância especial, uma vez que esta função relaciona-o a duas figuras emblemáticas da música sacra brasileira, José Maurício Nunes Garcia e José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita. Sobre estas interseções já existem considerações tecidas por Cleofe Person de Mattos e Francisco Curt Lange, mas que apontam para algumas noções básicas à nossa historiografia musical que necessitam ser repensadas.

Cleofe Person de Mattos destaca os laços de compadrio entre José Maurício e José Batista, que participou no batizado de dois dos filhos do Padre Mestre, Apolinário José, em 1807, e José, em 1808.⁴⁴ Não acredito que estes vínculos pessoais devam ser questionados, mas é minha opinião que, à medida

sendo isto não só em prejuízo dos Religiosos mas também em dano da Ordem Terceira". Estatutos de 8 maio 1697, cap. XVIII, parág. 5. SERZEDELLO, Comendador Bento José Barbosa. *Archivo Historico da Veneravel Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo erecta no Rio de Janeiro desde sua fundação em 1648 até 1872*. Rio de Janeiro: Perseverança, 1872. p.413.

⁴² Estatutos de 8 maio 1697, cap. XIV, parág. 2. Ibid. p.381. O mesmo regulamento estabelece que "*a primeira condição ou requisito que há de ter o Irmão ou Irmã, que houver de entrar [...] é que deve ser limpo de sangue, sem alguma raça de Judeu, Mouro ou mulato, ou de qualquer outra nação*". Ibid. p.387. Os estatutos primitivos sofreram quatro pequenas reformas no século XIX: a 9 de março de 1816, 10 de maio de 1840, 29 de setembro de 1848 e 26 de janeiro de 1872.

⁴³ LANGE, Francisco Curt. *Pesquisas Luso-Brasileiras. Barroco*, Belo Horizonte, v.2, p.109-110, 1980-1981.

⁴⁴ MATTOS. Op. cit., 1970, p.15-18; Id. Op. cit., 1997, p.61-62.

que Mattos passa a comparar as condições profissionais destes dois músicos, a fronteira fato/valor torna-se mais tênue e o terreno pelo qual se envereda a autora fica mais escorregadio. Mattos identifica em José Batista uma “*invencível habilidade em ganhar dinheiro*”,⁴⁵ situando-a em contraste implícito à penúria vivida pelo humilde e modesto José Maurício—penúria esta que, diga-se de passagem, ainda não foi devidamente relativizada perante o contingente de despossuídos e miseráveis que (sobre)viviam na corte e arredores, alguns deles músicos e muitos deles mulatos, como o Padre Mestre. Seja como for, a oposição entre as duas personagens é reforçada quando Mattos questiona as qualificações musicais de José Batista Brasileiro. É o que ocorre na seguinte passagem:

“A idéia de que pudesse caber a Batista Lisboa, diretor de música do Carmo e professor de música pela Irmandade de Santa Cecília, a regência nas cerimônias do Carmo não condiz com a figura do funcionário que vendia ‘bentinhos’ no Domingo de Ramos. Muito menos o seria para enfrentar a direção de grandes obras como a Missa de réquiem de 1816, onde o nome de José Maurício nem aparece [na documentação contábil da Ordem Terceira do Carmo]”.⁴⁶

No rastro desta observação, Mattos levanta a seguinte possibilidade: “*não seria o compositor [José Maurício], em todos os casos, o regente de suas próprias obras*”?⁴⁷ Ou seja, a autora sugere que o papel musical desempenhado por José Batista como diretor de música teria sido menor, consistente com o status inferior de sua função de andador. A José Batista caberia meramente a logística da produção, intermediando e agenciando música e músicos junto à ordem terceira, e zelando pela preservação e pela cópia dos manuscritos, ao passo que a José Maurício caberia o mérito artístico, na condição de regente e compositor. Não é meu objetivo esclarecer se José Batista era ou não credenciado para reger as “*grandes obras*” do Padre Mestre, mas tão somente apontar a questão em si como sintomática de uma matriz historiográfica de inclinações heroizantes que vem glorificando e martirizando José Maurício

em oposição a uma galeria de músicos alegadamente inidôneos ou inábeis: Marcos Portugal, Fortunato Mazziotti, Pedro Teixeira de Seixas, Francisco Manuel da Silva... Não é este o momento para maiores comentários sobre a construção do mito mauriciano, mas releva observar que a alterização destes “*Salieris*” foi intrínseca a este processo, e sugerir uma renovada atenção musicológica a estes compositores e suas partituras esquecidas (silenciadas?).

Quanto à conexão entre José Batista Brasileiro e Lobo de Mesquita, divergem as interpretações de Cleofe Person de Mattos e Francisco Curt Lange. Os livros contábeis evidenciam que a colaboração musical de José Batista Brasileiro com os terceiros do Carmo ocorreu em (pelo menos) dois tempos. Após um breve período inicial, de 1795 a 1796, o músico foi removido do posto de diretor de música, recuperando-o seis anos depois.⁴⁸ Tudo o que sabemos sobre este episódio baseia-se no documento da readmissão, a 24 de julho de 1802, ocorrida nos seguintes termos:

“Foi-nos apresentado um requerimento do nosso Irmão Andador José Batista Lisboa no qual pedia, que em razão de ser Professor de Música, e ter sempre desempenhado aquelas funções da mesma Música de que era incumbido por esta Ordem Terceira com grande satisfação de todos, não olhando para os seus interesses, e sim para o desempenho do seu dever, se lhe conferisse o fazer ele todas as Músicas, que se fizessem para o futuro na nossa Capela, o que foi unanimemente aprovado por toda a Mesa, a que se determinou que se advertisse a todos os Nossos Irmãos Procuradores da Ordem que entrassem a servir de novo para que seguros desta determinação as não fossem dar a outro algum sujeito, que com empenhos o pretendesse sufocar, porquanto não haverá uma ação mais feia, e escandalosa, que faltarmos nós com este pequeno benefício a um Irmão, que além de ter esta qualidade tão digna de atenção, serve à mesma Ordem com satisfação em tudo que lhe está encarregado [...]”.⁴⁹

Segundo Lange, José Batista teria sido injustamente afastado e substituído por um músico não identificado de menor competência, que gozaria do favoritismo de um dos mesários. Mattos, por outro

⁴⁵ Ibid. p.216, ref.30.

⁴⁶ Ibid. p.253, ref.223.

⁴⁷ Ibid. p.140. Somente um registro contábil cita explicitamente o nome de José Maurício como regente das festividades promovidas pela Ordem Terceira do Carmo, a saber, as festas de Nossa Senhora do Carmo e de Santa Teresa no ano de 1818. Ibid. p.139-140. Cf.: Id. Op. cit., 1970. p.167.

⁴⁸ LANGE. Op. cit. v.2, p.99. Lange estudou a documentação da Ordem somente até 1805, ano do falecimento de Lobo de Mesquita. Diante do volume da documentação, uma investigação sistemática após esta data extrapolaria os limites deste trabalho. Apenas alguns códices subsequentes, aos examinados pelo musicólogo teuto-uruguaio foram superficialmente consultados.

⁴⁹ Ibid. p.113.



lado, sugere que a readmissão de José Batista Brasileiro ocorreu em detrimento de outro músico, mais qualificado, que começava a ganhar espaço dentro da instituição. Segundo a autora, José Batista “*parece assumir [...] atitude de defesa de seus direitos, face à contratação do novo organismo [sic, organista] da Ordem, o grande músico mineiro José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, decidida pela mesa da Ordem em [16 de] dezembro de 1801*”.⁵⁰ Com isso, Mattos estaria responsabilizando José Batista Brasileiro pela limitada atuação de Lobo de Mesquita junto à Ordem Terceira do Carmo durante a curta e derradeira estadia do “*grande músico mineiro*” na capital. Novamente, não tenho elementos para elucidar a questão, ou seja, não tenho como confirmar quem teria sido o efêmero diretor de música, nem esclarecer quais foram as circunstâncias envolvendo o reingresso de José Batista. A divergência entre Mattos e Lange é aqui observada como lembrete de que as fontes primárias guardam certezas factuais somente no mais superficial dos níveis. O fato de que os dois musicólogos formaram opiniões contrastantes a partir de um mesmo documento é sintomático neste sentido.⁵¹

A tabela 3 foi construída com base em uma metodologia originalmente concebida para a organização física do patrimônio arquivístico-musical luso-brasileiro. A primeira coluna transcreve diplomaticamente cada um dos assentamentos musicais do inventário, mantendo a seqüência original, ao passo que as duas colunas seguintes designam códigos para cada Unidade Documental (UD) e Musical (UM). A opção por uma classificação apoiada nesta terminologia sinaliza uma distinção prática e conceitual entre o manuscrito e a composição: uma mesma Unidade Documental pode registrar duas ou mais Unidades Musicais, e o inverso também é verdadeiro, posto que uma mesma Unidade Musical pode estar registrada em diversas Unidades Documentais. Enquanto a Unidade Documental caracteriza o suporte físico, a Unidade Musical designa, no nosso caso, quase sempre Unidades Cerimoniais (por exemplo, Missa), e mais raramente Unidades Funcionais (Gradual) e Seções (*Domine Deus*); são estes os três

níveis básicos de organização musical através dos quais era concebida a música litúrgica e paralitúrgica luso-brasileira dos séculos XVIII e XIX.⁵² Outra distinção levada em conta é aquela entre o *incipit* latino e a função cerimonial, isto é, entre o texto literário e a liturgia ou paraliturgia a que se destina a Unidade Musical.⁵³ As colunas subseqüentes indicam respectivamente o nome do compositor, o tipo do suporte documental (se partes cavadas, partitura ou ambos) e o valor (em réis) atribuído pelos avaliadores para cada item.

Observações gerais:

1) Para as Matinas, o *incipit* literário fornecido é o do Responsório I, não o do Invitatório.

2) Dentro da tradição luso-brasileira, o Ofício Fúnebre está normalmente restrito às Matinas (como invariavelmente ocorre na produção de José Maurício); só excepcionalmente encontramos música polifônica para Vésperas, Laudes e/ou Completas. Por este motivo, ao invés de “Ofício de Defuntos”, foi usada a designação “Matinas de Defuntos”.

3) No século XIX, a denominação “Missa” possuía um significado ambíguo: podia indicar tanto o bloco Kyrie e Gloria quanto o Ordinário completo da mesma. Por esta razão, foi adotada a designação “Kyrie e Gloria (Ordinário completo?) da Missa” ao invés de simplesmente “Missa” ou “Ordinário da Missa”.

4) Partes cavadas foram presumidas na ausência de indicação em contrário. Em se tratando de “partitura e partes”, presumiu-se uma única UD, isto é, cópias realizadas pelo mesmo escriba.

5) As UDs/UMs encontram-se assim distribuídas no documento: UD001/UM001 a UD019/UM018:

⁵² Sobre o referencial em questão, incluindo definições dos conceitos arquivístico-musicais citados neste parágrafo, ver: CASTAGNA, Paulo. Reflexões metodológicas sobre a catalogação de música religiosa dos séculos XVIII e XIX em acervos de brasileiros de manuscritos musicais. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan. 1999. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p.139-165; e Id. Níveis de organização na música religiosa católica dos séculos XVIII e XIX: implicações arquivísticas e editoriais. I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, Mariana (MG), 18-20 jul, 2003. *Anais*. Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004, p.79-104.

⁵³ Deste ponto em diante, para facilitar o fluxo da leitura, optei por não sobrecarregar o corpo do texto com as designações “Unidade Documental” e “Unidade Musical”. O estímulo desta nomenclatura, de seu significado e suas implicações, contudo, permanece implicitamente presente em todo o que segue.

⁵⁰ MATTOS. Op. cit., 1997. p.216, ref.30.

⁵¹ A seguinte asserção é o retrato do antigo paradigma: “*em matéria de História são os Códices e os papéis avulsos os que falam uma verdade incontrovertível. E da mesma forma os papéis de música*”. LANGE, Francisco Curt. Pesquisas esporádicas de musicologia no Rio de Janeiro. *Revista de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n.4, p.100, 1968.

Tabela 3. Assentamentos musicais no inventário *post-mortem* de José Batista Brasileiro.

Citação	UD	UM	Incipit Literário	Função Cerimonial	Compositor	Suporte	Valor
" <i>Matinas de Santa Cecília</i> "	UD001	UM001	<i>Cantantibus organis</i>	Matinas de Santa Cecília	Não Identificado	Partes	24\$000
" <i>Missa de Frei Manoel Elias</i> "	UD002	UM002	<i>Kyrie eleison</i>	Kyrie e Gloria (Ordinário completo?) da Missa	Frei Manuel de Santo Elias	Partes	12\$000
" <i>Partitura da Missa do m. mo</i> "	UD003	UM002	<i>Kyrie eleison</i>	Kyrie e Gloria (Ordinário completo?) da Missa	Frei Manuel de Santo Elias	Partitura	5\$000
" <i>Dita do Ofício de David Peres</i> "	UD004	UM003	<i>Credo quod Redemptor?</i>	Matinas de Defuntos?	David Perez	Partitura	7\$000
" <i>Dita de dito do mesmo</i> "	UD005	UM004	<i>Não Identificado</i>	Não Identificada	David Perez	Partitura	12\$000
" <i>Liberame de Barreto, com instrumental</i> "	UD006	UM005	<i>Libera me</i>	Encomendação Litúrgica de Adultos	"Barreto"?	Partes	2\$000
" <i>Dito de Joze Mauricio</i> "	UD007	UM006	<i>Libera me</i>	Encomendação Litúrgica de Adultos	José Mauricio Nunes Garcia	Partes	1\$280
" <i>Missa do m.mo p.a a Quaresma</i> "	UD008	UM007	<i>Kyrie eleison</i>	Kyrie (Kyrie, Credo, Sanctus e Agnus Dei?) da Missa para a Quaresma	José Mauricio Nunes Garcia	Partes	1\$280
" <i>Partitura de dita do m.mo. p.a defuntos</i> "	UD009	UM008	<i>Requiem æternam</i>	Missa de Defuntos	José Mauricio Nunes Garcia	Partitura	10\$000
" <i>Duas Missas do m.mo, a 4\$000</i> "	UD010 e UD011	UM009 e UM010	<i>Kyrie eleison</i>	Kyrie e Gloria (Ordinário completo?) da Missa (2x)	José Mauricio Nunes Garcia	Partes	2 a 4\$000 = 8\$000
" <i>Tres partituras de ditas do m.mo a 8\$000</i> "	UD012 a UD014	UM011 a UM013	<i>Kyrie eleison</i>	Kyrie e Gloria (Ordinário completo?) da Missa (3x)	José Mauricio Nunes Garcia	Partitura	3 a 8\$000 = 24\$000
" <i>Missa festiva de Peres</i> "	UD015	UM014	<i>Kyrie eleison</i>	Kyrie e Gloria (Ordinário completo?) da Missa	David Perez	Partes	2\$000
" <i>Te Deum alternado, pr Damião</i> "	UD016	UM015	<i>Te Deum laudamus</i>	Hino de Ação de Graças	Damião Barbosa de Araújo	Partes	4\$000
" <i>Novena do Santissimo Sacramento</i> "	UD017	UM016	<i>Não Identificado</i>	Novena do Santissimo Sacramento	Não Identificado	Partes	2\$000
" <i>Partitura e p.tes cavadas do m.mo Santissimo Sacramto, em outra copia</i> "	UD018	UM016	<i>Não Identificado</i>	Novena do Santissimo Sacramento	Não Identificado	Partitura e Partes	3\$000
" <i>Trezena de S Francisco de Paula, e Novena do Senhor Bom Jesus do Calvário</i> "	UD019	UM017 UM018	<i>Não Identificado</i>	Trezena de São Francisco de Paula Novena do Senhor Bom Jesus do Calvário	Não Identificado Não Identificado	Partes	2\$000
" <i>Novena do Carmo</i> "	UD020	UM019	<i>Não Identificado</i>	Novena de Nossa Senhora do Carmo	Não Identificado	Partes	1\$000
" <i>Te Deum sem Autor com duas copias</i> "	UD021 e UD022	UM020	<i>Te Deum laudamus</i>	Hino de Ação de Graças	Não Identificado	Partes	2\$000
" <i>Dito de Leal com dois Côros</i> "	UD023	UM021	<i>Te Deum laudamus</i>	Hino de Ação de Graças	Antônio Leal Moreira?	Partes	3\$000
" <i>Dito de Joze Mauricio</i> "	UD024	UM022	<i>Te Deum laudamus</i>	Hino de Ação de Graças	José Mauricio Nunes Garcia	Partes	2\$000
" <i>Dito pequeno do m.mo, alternado</i> "	UD025	UM023	<i>Te Deum laudamus</i>	Hino de Ação de Graças	José Mauricio Nunes Garcia	Partes	1\$000
" <i>Dois ditos pequenos sem Autor</i> "	UD026 e UD027	UM024 e UM025	<i>Te Deum laudamus</i>	Hino de Ação de Graças	Não Identificado	Partes	\$640
" <i>Laudate Pueri</i> "	UD028	UM026	<i>Laudate pueri</i>	Salmo 112, para as Vésperas de Domingo ou para a Encomendação Litúrgica de Anjinhos	Não Identificado	Partes	1\$000
" <i>Missa pequena e estupefacta</i> "	UD029	UM027	<i>Kyrie eleison</i>	Kyrie e Gloria (Ordinário completo?) da Missa	Não Identificado	Partes	2\$000
" <i>Dita 3.a de Damião</i> "	UD030	UM028	<i>Kyrie eleison</i>	Kyrie e Gloria (Ordinário completo?) da Missa	Damião Barbosa de Araújo	Partes	4\$000
" <i>Dita de Freitas</i> "	UD031	UM029	<i>Kyrie eleison</i>	Kyrie e Gloria (Ordinário completo?) da Missa	Antônio de Freitas e Silva?	Partes	4\$000
" <i>Partitura e p.tes cavadas da Missa 2.a de Pedro Teix.a</i> "	UD032	UM030	<i>Kyrie eleison</i>	Kyrie e Gloria (Ordinário completo?) da Missa	Pedro Teixeira de Seixas	Partitura e Partes	40\$000
" <i>Doze Missas de diferentes Autores a 1\$000</i> "	UD033 a UD044	UM031 a UM042	<i>Kyrie eleison</i>	Kyrie e Gloria (Ordinário completo?) da Missa (12x)	Não Identificado	Partes	12 a 1\$000 = 12\$000
" <i>Dita de Freitas, mais pequena</i> "	UD045	UM043	<i>Kyrie eleison</i>	Kyrie e Gloria (Ordinário completo?) da Missa	Antônio de Freitas e Silva?	Partes	2\$000
" <i>Dita de Marcos</i> "	UD046	UM044	<i>Kyrie eleison</i>	Kyrie e Gloria (Ordinário completo?) da Missa	Marcos Portugal	Partes	4\$000

Tabela 3 (cont.)

Citação	UD	UM	Incipit Literário	Função Cerimonial	Compositor	Suporte	Valor
"Dita de Leal"	UD047	UM045	<i>Kyrie eleison</i>	Kyrie e Gloria (Ordinário completo?) da Missa	Antônio Leal Moreira?	Partes	2\$000
"Dita intitulada Esturdia"	UD048	UM046	<i>Kyrie eleison</i>	Kyrie e Gloria (Ordinário completo?) da Missa	Não Identificado	Partes	2\$000
"Dita sem Autor"	UD049	UM047	<i>Kyrie eleison</i>	Kyrie e Gloria (Ordinário completo?) da Missa	Não Identificado	Partes	2\$000
"Sete Credos, a 1\$000"	UD050 a UD056	UM048 a UM054	<i>Credo in unum Deum</i>	Credo, Sanctus e Agnus Dei do Ordinário da Missa (7x)	Não Identificado	Partes	7 a 1\$000 = 7\$000
"Credo de Pedro Teixa"	UD057	UM055	<i>Credo in unum Deum</i>	Credo, Sanctus e Agnus Dei do Ordinário da Missa	Pedro Teixeira de Seixas	Partes	4\$000
"Dois ditos de Joze Mauricio, a 1\$600"	UD058 e UD059	UM056 e UM057	<i>Credo in unum Deum</i>	Credo, Sanctus e Agnus Dei do Ordinário da Missa (2x)	José Mauricio Nunes Garcia	Partes	2 a 1\$600 = 3\$200
"Hum salutaris hostia"	UD060	UM058	<i>O salutaris Hostia</i>	Hino para a Exposição do Santíssimo Sacramento	Não Identificado	Partes	\$640
"Solo de Baixo de Qui sedes e Quoniam"	UD061	UM059	<i>Qui sedes/Quoniam</i>	do Gloria do Ordinário da Missa	Não Identificado	Partes	\$320
"Dez solos de diferentes Missas, a \$320"	UD062 a UD071	UM060 a UM069	<i>Não Identificado</i>	do Ordinário da Missa (10x)	Não Identificado	Partes	10 a \$320 = 3\$200
"Novena de Santa Thereza"	UD072	UM070	<i>Não Identificado</i>	Novena de Santa Teresa	Não Identificado	Partes	1\$000
"Matinas d'Assumpção"	UD073	UM071	<i>Vidi speciosam</i>	Matinas da Assunção de Nossa Senhora	Não Identificado	Partes	12\$000
"Quarenta e quatro Novenas de diferentes Santos, a \$500"	UD074 a UD117	UM072 a UM115	<i>Não Identificado</i>	Novena de Devoção Não Identificada (44x)	Não Identificado	Partes	44 a \$500 = 22\$000
"Sabbado de Alleluia"	UD118	UM116	<i>Cantemus Domino? Alleluia?</i>	Tractos, Missa e/ou Vésperas do Sábado Santo	Não Identificado	Partes	\$640
"Vinte seis Graduaes, a \$640"	UD119 a UD144	UM117 a UM142	<i>Não Identificado</i>	Gradual do Próprio da Missa (26x)	Não Identificado	Partes	26 a \$640 = 16\$640
"Te Deum de Joze Mauricio"	UD145	UM143	<i>Te Deum laudamus</i>	Hino de Ação de Graças	José Mauricio Nunes Garcia	Partes	1\$000
"Marcha funebre, p.r Januario"	UD146	UM144	<i>Instrumental</i>	Marcha Fúnebre	Januário da Silva Arvelos	Partes	\$640
"Doze Motetos, a 500"	UD147 a UD158	UM 145 a UM156	<i>Não Identificado</i>	Moteto para Função Não Identificada (12x)	Não Identificado	Partes	12 a \$500 = 6\$000
"Ditos de Via=Sacra p.r J.e Mauricio"	UD159	UM157	<i>Não Identificado</i>	Motetos para a Via-Sacra da Quaresma, de Nosso Senhor dos Passos ou de Nossa Senhora das Dores	José Mauricio Nunes Garcia	Partes	2\$000
"Ditos com Partitura de João de S.za"	UD160	UM158	<i>Não Identificado</i>	Motetos para a Via-Sacra da Quaresma, de Nosso Senhor dos Passos ou de Nossa Senhora das Dores	João de Sousa Carvalho?	Partitura	8\$000
"Partitura de hum Moteto"	UD161	UM159	<i>Não Identificado</i>	Moteto para Função Não Identificada	Não Identificado	Partitura	1\$000
"Trinta e hum Graduaes, a \$640"	UD162 a UD192	UM160 a UM190	<i>Não Identificado</i>	Gradual do Próprio da Missa (31x)	Não Identificado	Partes	31 a \$640 = 19\$840
"Profissão de Freiras"	UD193	UM191	<i>Não Identificado</i>	Não Identificada	Não Identificado	Partes	\$640
"Partitura e p.tes cavadas do Salve Rainha p.r Haydn"	UD194	UM192	<i>Salve Regina</i>	Antífona de Nossa Senhora	Joseph Haydn	Partitura e Partes	8\$000
"Oito ouverturas, a 2\$000"	UD195 a UD202	UM193 a UM200	<i>Instrumental</i>	Abertura (8x)	Não Identificado	Partes	8 a 2\$000 = 16\$000
"Vinte e hum Ladainhas, a \$640"	UD203 a UD223	UM201 a UM221	<i>Kyrie eleison</i>	Ladainha (21x)	Não Identificado	Partes	21 a \$640 = 13\$440
"Dois Setenarios das Dôres, a \$640"	UD224 e UD225	UM222 e UM223	<i>Não identificado</i>	Setenário de Nossa Senhora das Dores (2x)	Não Identificado	Partes	2 a \$640 = 1\$280
"Via=Sacra de N. S. das Dôres"	UD226	UM224	<i>Não identificado</i>	Motetos para a Via-Sacra de Nossa Senhora das Dores	Não Identificado	Partes	\$640



Citação	UD	UM	Incipit Literário	Função Cerimonial	Compositor	Suporte	Valor
"Seis Ladainhas, a \$640"	UD227 a UD232	UM225 a UM230	<i>Kyrie eleison</i>	Ladainha (6x)	Não Identificado	Partes	6 a \$640 = 3\$840
"Matinas do Natal"	UD233	UM231	<i>Hodie nobis calorum</i>	Matinas de Natal	Não Identificado	Partes	4\$000
"Ditas do Santíssimo Sacram.to"	UD234	UM232	<i>Imolabit hædum</i>	Matinas do Santíssimo Sacramento	Não Identificado	Partes	12\$000
"Offício de Defuntos, a oito, por Joze Mauricio"	UD235	UM233	<i>Credo quod Redemptor</i>	Matinas de Defuntos	José Mauricio Nunes Garcia	Partes	4\$000
"Dito pequeno a quatro vozes"	UD236	UM234	<i>Credo quod Redemptor</i>	Matinas de Defuntos	José Mauricio Nunes Garcia	Partes	2\$000
"Dito de J.e Mauricio com Partitura"	UD237	UM235	<i>Credo quod Redemptor</i>	Matinas de Defuntos	José Mauricio Nunes Garcia	Partitura	16\$000
"Dito de André"	UD238	UM236	<i>Credo quod Redemptor</i>	Matinas de Defuntos	André da Silva Gomes?	Partes	8\$000
"Dito de Theodoro Cyro"	UD239	UM237	<i>Credo quod Redemptor</i>	Matinas de Defuntos	Teodoro Cyro de Sousa	Partes	8\$000
"Offício de defuntos de J.e Mauricio à solo, em outra copia"	UD240	UM235	<i>Credo quod Redemptor</i>	Matinas de Defuntos	José Mauricio Nunes Garcia	Partes	4\$000
"Dito com Missa para defuntos do m.mo. a quatro"	UD241	UM238 UM239	<i>Credo quod Redemptor</i> <i>Requiem æternam</i>	Matinas de Defuntos Missa de Defuntos	José Mauricio Nunes Garcia José Mauricio Nunes Garcia	Partes	4\$000
"Dito sem Autor"	UD242	UM240	<i>Credo quod Redemptor</i>	Matinas de Defuntos	Não Identificado	Partes	2\$000
"Dito pequeno de Joze Mauricio, outra copia"	UD243	UM234	<i>Credo quod Redemptor</i>	Matinas de Defuntos	José Mauricio Nunes Garcia	Partes	2\$000
"Partitura e p.tes cavadas do Offício, por Damião"	UD244	UM241	<i>Credo quod Redemptor?</i>	Matinas de Defuntos?	Damião Barbosa de Araújo	Partitura e Partes	20\$000
"Matinas de Quarta, Quinta, e Sexta feira Santa, com suas lamentações"	UD245	UM242 UM243 UM244	<i>In monte Oliveti</i> <i>Omnes amici mei</i> <i>Sicut ovis</i>	Matinas de Quinta-feira Santa Matinas de Sexta-feira Santa Matinas do Sábado Santo	Não Identificado Não Identificado Não Identificado	Partes	12\$000
"Psalms de Vesperas"	UD246	UM245	<i>Não Identificado</i>	Salms para Vésperas Não Identificadas	Não Identificado	Partes	4\$000
"Dois ditos p.a Anjinhos com partitura, p.r Joze Mauricio"	UD247	UM246 UM247	<i>Laudate pueri</i> <i>Laudate pueri</i>	Salmo 112, para a Encomendação Litúrgica de Anjinhos Salmo 112, para a Encomendação Litúrgica de Anjinhos	José Mauricio Nunes Garcia José Mauricio Nunes Garcia	Partitura	8\$000
"Hum dito p.a ditos p.r Pedro Teix.a"	UD248	UM248	<i>Não Identificado</i>	Salmo para Vésperas Não Identificadas	Pedro Teixeira de Seixas	Partes	4\$000
"Responsorios de Quinta fra Santa"	UD249	UM249	<i>In monte Oliveti</i>	Responsorios das Matinas de Quinta-feira Santa	Não Identificado	Partes	4\$000
"Hymno de Marcos"	UD250	UM250	<i>Não Identificado</i>	Hino para Função Não Identificada	Marcos Portugal	Partes	\$320
"Cinco absolvições funebres por Joze Mauricio"	UD251	UM251	<i>Subvenite, Sancti Dei</i>	Cinco Absolvições	José Mauricio Nunes Garcia	Partes	6\$000
"Vesperas de N. S. das Dôres, com partitura"	UD252	UM252	<i>Quo abiit dilectus tuus</i>	Vésperas de Nossa Senhora das Dores	Não Identificado	Partitura	4\$000
"Miserere"	UD253	UM253	<i>Miserere, mei Deus, secundum</i>	Salmo 50, para Laudes dos Mortos, para Laudes do Tríduo Pascal ou para os Sermões da Quaresma	Não Identificado	Partes	\$640
"Credo de ré"	UD254	UM254	<i>Credo in unum Deum</i>	Credo, Sanctus e Agnus Dei do Ordinário da Missa	Não Identificado	Partes	\$320
"Sequentia"	UD255	UM255	<i>Não Identificado</i>	Seqüência do Próprio da Missa	Não Identificado	Partes	2\$000
"Sete Partituras de sólos e duetos, a 2\$000"	UD256 a UD262	UM256 a UM262	<i>Não Identificado</i>	Não Identificada (7x)	Não Identificado	Partitura	7 a 2\$000 = 14\$000
"Duas d.as de Tantum ergo e Gradual a \$320"	UD263 UD264	UM263 UM264	<i>Tantum ergo</i> <i>Não Identificado</i>	Hino para a Exposição do Santíssimo Sacramento Gradual do Próprio da Missa	Não Identificado Não Identificado	Partitura Partitura	\$320 \$320
"Sete Partituras de Trezenas e Novenas, a 1\$000"	UD265 a UD271	UM265 a UM271	<i>Não Identificado</i>	Trezena ou Novena de Devoção Não Identificada. (7x)	Não Identificado	Partitura	7 a 1\$000 = 7\$000

Tabela 3 (cont.)

Citação	UD	UM	Incipit Literário	Função Cerimonial	Compositor	Suporte	Valor
"Tres ditos de ditos de S. Pedro, N. S. do Curmo, e S. Francisco de Paula, a 2\$000"	UD272	UM272	<i>Não Identificado</i>	Novena de São Pedro	Não Identificado	Partitura	25000
	UD273	UM273	<i>Não Identificado</i>	Novena de Nossa Senhora do Carmo	Não Identificado	Partitura	25000
	UD274	UM274	<i>Não Identificado</i>	Trezena de São Francisco de Paula	Não Identificado	Partitura	25000
"Dito do Te Deum alternado, p.r Luz"	UD275	UM275	<i>Te Deum laudamus</i>	Hino de Ação de Graças	Francisco da Luz Pinto	Partitura	65000
"Sete ditos de diversas Novenas, a 1\$000"	UD276 a	UM276 a	<i>Não Identificado</i>	Novena de Devoção Não Identificada (7x)	Não Identificado	Partitura	7 a 1\$000
	UD282	UM282					= 75000
"Tres ditos de hum dueto e tres sólos, a 2\$000 r.s"	UD283	UM283	<i>Não Identificado</i>	Não Identificada	Não Identificado	Partitura	25000
		UM284	<i>Não Identificado</i>	Não Identificada	Não Identificado		
	UD284	UM285	<i>Não Identificado</i>	Não Identificada	Não Identificado	Partitura	25000
	UD285	UM286	<i>Não Identificado</i>	Não Identificada	Não Identificado	Partitura	25000
"Duas ditos de dois sólos, a 2\$000"	UD286	UM287	<i>Não Identificado</i>	Não Identificada	Não Identificado	Partitura	25000
	UD287	UM288	<i>Não Identificado</i>	Não Identificada	Não Identificado	Partitura	25000
"Dito do Té Deum de Theodoro Cyro"	UD288	UM289	<i>Te Deum laudamus</i>	Hino de Ação de Graças	Teodoro Cyro de Sousa	Partitura	45000
"Dito de hum Credo por Cajá"	UD289	UM290	<i>Credo in unum Deum</i>	Credo. Sanctus e Agnus Dei do Ordinário da Missa	"Cajá"	Partitura	1\$000
"Dito de Tantum ergo, por Luz"	UD290	UM291	<i>Tantum ergo</i>	Hino para a Exposição do Santíssimo Sacramento	Francisco da Luz Pinto	Partitura	\$640
"Dito da Missa de Soares"	UD291	UM292	<i>Kyrie eleison</i>	Kyrie e Gloria (Ordinário completo?) da Missa	Antônio José Soares?	Partitura	10\$000
"Dito da Ladainha de Pedro Teixa"	UD292	UM293	<i>Kyrie eleison</i>	Ladainha	Pedro Teixeira de Seixas	Partitura	25000
"Dito incompleta de huma Missa, por Domiãõ"	UD293	UM294	<i>Kyrie eleison</i>	Kyrie e Gloria (Ordinário completo?) da Missa	Damião Barbosa de Araújo	Partitura	65000
"Hum Senhor Deos"	UD294	UM295	<i>Senhor Deus</i>	Encomendação de Almas	Não Identificado	Partes	\$320
"Tres Credos, a 2\$000"	UD295 a	UM296 a	<i>Credo in unum Deum</i>	Credo, Sanctus e A us Dei do Ordinário da Missa (3x)	Não Identificado	Partes	3 a 25000
	UD297	UM298					= 65000
"Quatro sólos diferentes, a 1\$000"	UD298 a	UM299 a	<i>Não Identificado</i>	Não Identificada (4x)	Não Identificado	Partes	4 a 1\$000
	UD301	UM302					= 4\$000
"Sólo de Domine Deus, p.r Domiãõ"	UD302	UM303	<i>Domine Deus</i>	do Gloria do Ordinário da Missa	Damião Barbosa de Araújo	Partes	2\$000



f.65r; UD020/UM019 a UD072/UM070: f.65v; UD073/UM071 a UD239/UM237: f.66r; UD240/UM238 a UD264/UM264: f.66v; e UD265/UM265 a UD302/UM303: f.67r.

Observações específicas:

1) UD004/UM003: é provável que, ao designar uma composição específica (“do Ofício”), este assentamento refira-se às Matinas de Defuntos em Fá maior, a obra mais proeminente de David Perez dentro da tradição brasileira.

2) UD006/UM005: a designação “de Barreto” parece referir-se ao compositor, e não à pessoa encomendada. Mattos acredita que a peça foi orquestrada (e não composta) por José Maurício.⁵⁴

3) UD008/UM007: a omissão do Glória é prescrita em tempos penitenciais.

4) UD146/UM144: trata-se do pai, não do filho homônimo que faleceu ao final do século XIX.

5) UD240/UM235: esta UM é deduzida por eliminação; todas as demais Matinas de Defuntos de José Maurício citadas no inventário especificam “a oito” e “a quatro” vozes.

6) UD 159/UM157, UD 160/UM158: nestes casos, o inventário não especifica para qual Via-Sacra são destinados os Motetos, motivo pelo qual foi aplicada a rubrica “Motetos para a Via-Sacra da Quaresma, de Nosso Senhor dos Passos ou de Nossa Senhora das Dores”, abarcando três possibilidades: as Procissões das sextas-feiras da Quaresma; a Procissão de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos; e a Procissão das Dores, após o Setenário de Nossa Senhora das Dores.⁵⁵

7) UD244/UM241: posto que os assentamentos precedentes explicitam que as Matinas são fúnebres, presume-se que este também seja o caso.

8) UD245/UM242, UD245/UM243, UD245/UM244: as funções cerimoniais respectivas a esta UD (Ofício de Trevas do Tríduo Pascoal) foram ajustadas conforme os livros litúrgicos.⁵⁶

9) UD253/UM253: três Salmos se iniciam com a palavra *Miserere* (Salmo 50, 55 e 56), e todos eles

começam com *mei, Deus* (“Senhor, compadecei-vos de mim”); o Salmo 50, entretanto, por sua superior relevância litúrgica, é tradicionalmente denominado *Miserere* sem maiores qualificações.

Com estas informações em mãos, convém discutir agora qual teria sido o paradeiro de todos estes manuscritos. Sabemos que diversos deles efetivamente chegaram até nossos dias, o que se depreende a partir da rubrica “Bap^{ta}”, habitualmente aplicada por José Batista Brasileiro nos papéis de sua cópia e/ou propriedade.⁵⁷ Entretanto, é difícil determinar uma correspondência entre estes manuscritos e os assentamentos no inventário, posto que os assentamentos são, em quase sua totalidade, excessivamente genéricos para uma identificação inequívoca. As datas são omitidas, os compositores raramente citados e apenas uma tonalidade é indicada (UD254/UM254,⁵⁸ “de ré”). Sabemos, porém, que dois manuscritos mauricianos citados no inventário confirmadamente desapareceram, a saber, UD159/UM157 (“*Motetos de Via-Sacra*”) e UD251/UM251 (“*Cinco absolvições fúnebres*”), pois suas funções cerimoniais não correspondem a nada de José Maurício que existe em acervos luso-brasileiros.⁵⁹ Também é possível reconstruir, em parte, a trajetória percorrida pelos manuscritos após o falecimento de José Batista Brasileiro, ao menos os mauricianos. Inicialmente, foram incorporados ao acervo do músico Bento Fernandes das Mercês.⁶⁰ As circunstâncias em que ocorreu esta absorção são desconhecidas, mas sabemos que em 1898 o acervo foi adquirido pelo governo da sobrinha, afilhada e herdeira de Bento Fernandes das Mercês, Gabriela Alves de Sousa. Felizmente, existem informações mais substanciais sobre esta aquisição, permitindo-nos concluir que a mesma teve um fundo nitidamente ideológico, vindo ao encontro do programa de um grupo de músicos que se identificava com a moderna estética germânica e o novo regime republicano (em oposição à ópera italiana

⁵⁷ MATTOS. Op. cit., 1970. p.47; Id. Op. cit., 1997. p.216, ref.30.

⁵⁸ Cada assentamento mencionado no corpo do texto é duplamente designado por UD e UM, quer esteja se referindo ao manuscrito, quer à composição.

⁵⁹ MATTOS. Op. cit., 1970. p.337. É remotamente possível, contudo, que UD159/UM157 não esteja perdida, mas corresponda aos “Motetos para a Procissão de Passos” registrados no catálogo temático. Ibid. p.309-312.

⁶⁰ O óbito de Bento Fernandes das Mercês constata que “o seu arquivo musical é talvez o mais importante dos existentes no país”. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1887.

⁵⁴ Ver: MATTOS. Op. cit., 1970. p.336, n.237.

⁵⁵ NEVES, José Maria (org.). *Música sacra mineira: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. p.94-95.

⁵⁶ “Provavelmente desde o século XVII usou-se antecipar o canto do Ofício de Trevas para a noite anterior (por causa da concentração de cerimônias), o que explica a denominação dupla de cada ofício—Feria quinta, Feria sexta e Sabado Sancto, segundo o Antifonário Romano, são chamados respectivamente de matinas de ‘Quarta-feira’, Quinta-feira e ‘Sexta-feira’ santas”. Ibid., p.92.



associada à monarquia).⁶¹ O quartel-general desta “República Musical”, o Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro), foi o local para onde foram encaminhados os manuscritos após sua compra, e lá permanecem até hoje. Tudo indica, contudo, que o acervo original não seguiu apenas esta rota, mas dispersou-se em outras direções. A Ordem Terceira do Carmo parece ter herdado uma parcela dos manuscritos, ou talvez mantido um arquivo paralelamente ao de José Batista Brasileiro. É o que se depreende da seguinte nota na imprensa, referente à festa de Santa Teresa para o ano de 1856, informando que “a partitura da Missa [UD032/UM030?] é de propriedade da Ordem, e composição do insigne mestre Pedro Teixeira [de Seixas]”.⁶²

Vimos que os peritos avaliadores basearam seu parecer sobre o valor de cada escravo com base nos parâmetros idade, saúde e qualificações profissionais ou domésticas.⁶³ Mas seria possível discernir uma lógica aplicada à avaliação das músicas? Em outras palavras, quais seriam os critérios práticos ou estéticos fundamentando as estimativas de Francisco da Luz Pinto e Francisco Manuel Chaves: o estado físico do manuscrito, a idade da composição, o renome do compositor, a beleza ou religiosidade dos sons, a duração da obra, a configuração das vozes e instrumentos ou a relevância litúrgica da função? Embora não tenha sido possível chegar à uma conclusão—e é bem possível que todos estes fatores tenham sido em um momento ou outro considerados pelos avaliadores—, a indagação levanta algumas reflexões.

A tabela 4 foi elaborada de modo a priorizar os compositores em relação às demais variáveis.⁶⁴ Entre estes nomes, José Maurício Nunes Garcia gozava de

um prestígio cuja magnitude é exposta com veemência no documento em tela. Não menos do que 22 manuscritos mauricianos são mencionados e, como já observou Cleofe Person de Mattos, é grande a possibilidade de que os inventariantes tenham deliberada ou inadvertidamente deixado de fora o nome do padre mulato para vários dos manuscritos relacionados sem autoria.⁶⁵ Pode ser o caso, por exemplo, das *Matinas da Assunção de Nossa Senhora* (UD073/UM071), obra que consta sem autoria na relação, mas para a qual existe um autógrafo mauriciano que traz a rubrica de propriedade de José Batista Brasileiro.⁶⁶ Esta “imprecisão” por parte dos avaliadores sugere um interesse, como ressaltou Paulo Castagna, “pelo produto e não, necessariamente, pelo produtor”.⁶⁷ Em outras palavras, transparece no inventário o peso da celebridade, mas este peso não corresponde à obsessão romântica pela figura do criador, uma vez que é amenizado por uma valorização do manuscrito em função de sua utilidade como material de execução. Esta relativa indiferença ao autor está evidenciada, por exemplo, na inclusão de manuscritos explicitamente anônimos (UD021/UM020, UD022/UM020, UD026/UM024, UD027/UM025 e UD049/UM047). Manifesta-se também através daqueles assentamentos que individualizam a obra pelo caráter da música, como no caso das *Missas* denominadas “*estupefata*” e “*estúrdia*” (UD029/UM027 e UD048/UM046). No caso das *Novenas* e similares paralitúrgicos, assunto a que voltarei oportunamente, existe um maior cuidado na especificação do respectivo orago do que na indicação do compositor, sistematicamente omitida. Observe-se ainda que, em muitas ocasiões, a elevada quantidade de manuscritos destinados a uma mesma função tornou impraticável que cada um deles recebesse um lançamento individual. Nestes casos, os manuscritos foram agrupados e designados de modo genérico, a partir de sua função cerimonial, sem qualquer alusão aos respectivos compositores (“*doze Missas de diferentes autores*”, UD033/UM031 a UD044/UM042; “*vinte e seis Graduais*”, UD119/UM117 a UD144/UM142).

A ênfase sobre a funcionalidade dos manuscritos, que ajuda a explicar o baixo número de autores citados, está ligada a uma precária consciência histórica

⁶¹ Ver: PEREIRA, Avelino Romero Simões. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical do Rio de Janeiro (1864-1920)*. Dissertação (Mestrado em História Social). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995. 400 f.; e VERMES, Mônica. *Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX*. IV SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 20-23 jan. 2000. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2001. p.193-198.

⁶² *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro., 15 out. 1856.

⁶³ Raça, etnia e local de nascimento aparentemente não incidiam em estimativas deste tipo. Ver: MATTOSO. *Op. cit.* p.88.

⁶⁴ Arquivo Nacional, proc. n.3543, cx.289. Inventário *post-mortem* de José Batista Brasileiro (inventariante: Dona Maria do Carmo Batista). Juízo da Terceira Vara Cível, fundo 3J, seção de guarda SDJ. f.65r-67r.

⁶⁵ MATTOS. *Op. cit.*, 1970. p.337; *Id. Op. cit.*, 1997. p.216. ref.30.

⁶⁶ *Id. Op. cit.*, 1970. p.241, n. 172.

⁶⁷ CASTAGNA. *Op. cit.*, 2000. p.162.

Tabela 4. Compositores citados no inventário post-mortem de José Batista Brasileiro.

Compositor	UDs	UMs	Total (réis)
ARAÚJO, Damião Barbosa de (1778-1856)	5	5	40\$000
ARVELOS, Januário da Silva	1	1	\$640
"BARRETO"?	1	1	2\$000
"CAJÁ"	1	1	1\$000
CARVALHO?, João de Sousa (1745-1798)	1	1	8\$000
ELIAS, Frei Manuel de Santo	2	1	17\$000
GARCIA, José Maurício Nunes (1767-1830)	22	21	99\$760
GOMES?, André da Silva (1752-1844)	1	1	8\$000
HAYDN, Joseph (1732-1809)	1	1	8\$000
MOREIRA?, Antônio Leal (1758-1819)	2	2	5\$000
PEREZ, David (1711-1778)	3	3	21\$000
PINTO, Francisco da Luz (fal. 1865)	2	2	6\$640
PORTUGAL, Marcos (1762-1830)	2	2	4\$320
SELXAS, Pedro Teixeira de (fal. 1830)	4	4	50\$000
SILVA?, Antônio de Freitas e	2	2	6\$000
SOARES?, Antônio José (1783-1865)	1	1	10\$000
SOUSA, Teodoro Ciro de (n. 1766)	2	2	12\$000

e mentalidade de preservação. A isto atesta o comentário anotado ao final do arrolamento: "*N.B. Ficaram ainda várias músicas, que por incompletas e antiqüíssimas não avaliamos por não terem valor algum*".⁶⁸ O desconcertante *nota bene*, relegando à obscuridade um patrimônio de extraordinário potencial musicológico, traz diversas interrogações. "*Músicas antiqüíssimas*" pode referir-se ao grau de deterioração dos manuscritos, desgastados pelo tempo, ou talvez à existência de um repertório considerado obsoleto diante dos gostos e preferências da época. Neste caso, pode significar um desinteresse pela produção de um passado mais remoto, anterior ao setecentos. Pois os itens inventariados confirmam a permanência de compositores (como David Perez, UD004/UM003, UD005/UM004 e UD015/UM014) e técnicas do século XVIII (como a policoralidade,

UD023/UM021), mas não exibem indícios concretos de obras pertencentes a um período mais afastado. É prematuro concluir que o cultivo da polifonia modal no "estilo antigo", comprovadamente presente em outras regiões brasileiras durante o oitocentos,⁶⁹ não teve a mesma continuidade e aceitação entre os fluminenses, mas pesquisas futuras nos repositórios do Rio de Janeiro poderão esclarecer este ponto.

A questão da penetração do estilo antigo suscita um breve comentário sobre a circulação de indivíduos e influências musicais entre países e entre localidades dentro do território brasileiro. À exceção da preciosa referência a Haydn (UD 194/UM 192), relativamente rara no cenário brasileiro da primeira metade do século XIX, os autores representados no inventário agrupam-se em duas nacionalidades, brasileiros e portugueses.⁷⁰ Estes incluem não apenas

⁶⁸ Arquivo Nacional, proc. n.3543, cx.289. Inventário *post-mortem* de José Batista Brasileiro (inventariante: Dona Maria do Carmo Batista). Juízo da Terceira Vara Cível, fundo 3J, seção de guarda SDJ, f.67r. Mas nem todos os manuscritos incompletos foram desconsiderados. É o caso da UD293/UM294, "*partitura incompleta de uma Missa*". Esta composição devia possuir alguma importância especial que justificasse seu registro, avaliação e preservação. Ou talvez houvesse a expectativa de que a partitura pudesse ser completada e utilizada num futuro próximo. A reputação de seu autor, Damião Barbosa de Araújo, o compositor mais citado no inventário depois de José Maurício, também pode ter sido um fator.

⁶⁹ Ver: CASTAGNA, Paulo. O "estilo antigo" no Brasil, nos séculos XVIII e XIX. In: A MÚSICA NO BRASIL COLONIAL. I COLÓQUIO INTERNACIONAL, Lisboa, 9-11 out. 2000. *Anais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 2001. p.171-215.

⁷⁰ O napolitano David Perez, é claro, está sendo classificado aqui entre os portugueses em função de sua participação junto à corte de José I. Observe-se a significativa presença de compositores setecentistas italianos no inventário do músico Salvador José de Faria, melhor conhecido como professor de José Maurício. Ver: CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p.415-418.



compositores atuantes em Portugal, mas também alguns nomes que atravessaram o Atlântico para o Brasil. Neste sentido, André da Silva Gomes (UD238/UM236; provável autor) e Teodoro Ciro de Sousa (UD239/UM237 e UD288/UM289) constituem casos análogos, uma vez que ambos estudaram no famoso Seminário Patriarcal de Lisboa antes de transferirem-se para assumir o mestrado das Sés de São Paulo e de Salvador, respectivamente. Registros esporádicos como estes, comprovando que compositores (estrangeiros ou não) atuantes em províncias “periféricas” eram conhecidos e cultivados nas igrejas da corte não abalam minha convicção na supremacia do Rio de Janeiro como núcleo receptor e irradiador das preferências e estilos musicais oriundos da Europa, mas aumentam a possibilidade de que o fluxo inverso de influências, emanando de outras províncias para a capital, tenha sido maior do que se imagina até o momento.⁷¹ Esta constatação é reforçada pela significativa presença de obras de Damião Barbosa de Araújo no inventário, índice do impacto da passagem deste compositor baiano pela corte do Rio de Janeiro.

Paralelamente a este trânsito, existe uma impressão de companheirismo e comunidade que aflora do arrolamento musical sob diversos aspectos. Por exemplo, a opção pelo uso do apelido “Cajá” em um dos assentamentos (UD289/UM290) sugere uma intimidade entre este obscuro autor e os inventariantes. Já abordei a ligação entre José Batista Brasileiro e José Maurício, mas o inventário demonstra a existência de uma rede profissional envolvendo diversos outros nomes. Pedro Teixeira de Seixas, Januário da Silva Arvelos e Francisco da Luz Pinto, todos eles músicos representados no inventário, também serviram a Ordem Terceira do Carmo. O último citado é, diga-se de passagem, um caso especial. Cabe lembrar que este músico, em parceria com Francisco Manuel Chaves—mais outro profissional associado a Ordem!⁷²—foi responsável pela avaliação dos manuscritos musicais em foco. Isto significa

⁷¹ O caso de Haydn é de certa forma análogo, uma vez que a menção deste compositor acentua a possibilidade de que tenha sido mais cultivado do que a evidência concreta nos permite concluir até o momento. Sobre a difusão de Mozart no Brasil. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 19, p.15-31, 1991.

⁷² Pedro Teixeira de Seixas, Francisco da Luz Pinto e Francisco Manuel Chaves, assim como José Batista Brasileiro e José Maurício Nunes Garcia, todos eles aparecem citados no seguinte

que Francisco da Luz Pinto foi ao mesmo tempo inventariante e inventariado, com duas composições de sua própria autoria incluídas na relação (UD275/UM275 e UD290/UM291). Além de sua colaboração com a Ordem Terceira do Carmo, todos os profissionais citados neste parágrafo, acrescentando-se Damião Barbosa de Araújo, foram membros da Irmandade de Santa Cecília.⁷³ Esta simultaneidade reforça a idéia da existência de uma coesa comunidade de músicos, de uma nata musical mobilizada em torno destas duas importantes instituições religiosas.

Tabela 5. Principais liturgias e paraliturgias citadas no inventário *post-mortem* de José Batista Brasileiro.

Categoria	UDs	UMs	Total (réis)
Setenários, Novenas, e Trezenas	68	68	52\$280
Graduais	58	58	36\$800
“Missas”	32	31	142\$280
Ladainhas	28	28	19\$280
Motetos	16	16	17\$640
“Credos”	15	15	21\$520
Te Deum	11	10	23\$640
Matinas	6	8	44\$000

Observações:

- 1) Por “Missa” entende-se “Kyrie e Gloria (Ordinário completo?) da Missa”.
- 2) Por “Credo” entende-se “Credo, Sanctus e Agnus Dei do Ordinário da Missa”.
- 3) A incidência estatística tornou indispensável que os “Credos”, assim como os Graduais, fossem incluídos a parte nesta tabela. Não foram contabilizadas as demais Unidades Funcionais e Seções do Ordinário ou Próprio da Missa, a saber: UD061/UM059, UD062/UM060 a UD071/UM069, UD255/UM255 e UD302/UM303.
- 4) A quantidade de Motetos é certamente superior, uma vez que os assentamentos não explicitam o número de Unidades Funcionais que compõem

código: Arquivo Geral do Estado do Rio de Janeiro. Fundo Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo. Livro 5 de Receita e Despesa, OC.CO.31.09 (1819-1821). passim. Januário da Silva Arvelos, por sua vez, pode ser visto no Livro 1 de Recibos, OC.AD.14.31 (1838-1839) [sic, 1838-1853]. passim.

⁷³ ANDRADE, Ayres de. Op. cit. v. 1, p.97-98.

as Vias-Sacras UD159/UM157, UD160/UM158 e UD226/UM224.

5) Não foram contabilizadas Matinas e Missas de Defuntos, incluídas abaixo na tabela 6.

A tabela 5 fornece uma estatística das principais categorias representadas no inventário.⁷⁴ Primeiramente, cumpre ressaltar a vasta quantidade de itens pertencentes ao Ordinário e ao Próprio da Missa, previsível dada a centralidade da Missa no Rito Romano, com destaque para o elevado número de Graduais. Nas Missas Solenes, o canto do Gradual cumpria a importante função de cobrir o tempo de cerimonial em preparação ao Evangelho, abarcando toda a movimentação no altar que incluía, em especial, os gestos de incensação. Em contraste a esta ortodoxia temos os Setenários, Novenas e Trezenas, devoções preparatórias às festas do santoral, que, embora autorizadas pela Igreja, não estão prescritas nos livros litúrgicos. A alta incidência dessas paraliturgias (permeáveis à inserção da Ladainha de Nossa Senhora) é significativa, demonstrando que a demanda em tomo de José Batista Brasileiro não se limitava à Ordem Terceira do Carmo (Novena de Nossa Senhora do Carmo, UD020/UM019 e UD273/UMUM273; Novena de Santa Teresa, UD072/UM070). Pelo contrário, envolvia música destinada

a uma variedade de padroeiros (Novena de São Pedro, UD372/UM272; “quarenta e quatro Novenas de diferentes santos”, UD074/UM072 a UD117/UM115) e, portanto, a diversas outras irmandades e ordens terceiras fluminenses. Ainda mais distante dos ditames tridentinos estão as oito “ouverturas” (UD195/UM193 a UD202/UM200) que se imiscuem inconspicuamente aos assentamentos litúrgicos e paralitúrgicos. Esta referência pode significar música sinfônica, mas muito mais provavelmente aberturas de óperas.⁷⁵ Partindo da mesma premissa, nada impede que os lançamentos assinalando apenas “solo” ou “dueto” consistam de excertos operísticos ao invés de seções extraídas de composições sacras (UD256/UM256 a UD262/UM262, UD283/UM283 a UD287/UM288 e UD298/UM299 a UD301/UM302). Estas observações equivocam qualquer noção de um catolicismo homogêneo e predominantemente ortodoxo que possa ter transparecido até o momento. Evidenciam, isto sim, uma religiosidade informal, de caráter popular, que, embora também se insinuasse nas igrejas diocesanas e conventuais, era especialmente característica às irmandades e ordens terceiras. Foi justamente em reação a estas práticas, reflexo da autonomia das associações de leigos perante a autoridade eclesiástica, que aflorou em

Tabela 6. Liturgias e paraliturgias fúnebres citadas no inventário *post-mortem* de José Batista Brasileiro.

Incipit Literário	Função Cerimonial	UDs	UMs
<i>Credo quod Redemptor</i>	Matinas de Defuntos	11	9
<i>Laudate pueri</i>	Salmo 112, para a Encomendação Litúrgica de Anjinhos	2	3
<i>Libera me</i>	Encomendação Litúrgica de Adultos	2	2
<i>Requiem aeternam</i>	Missa de Defuntos	2	2
<i>Miserere mei, Deus</i>	Salmo 50, para Laudes de Defuntos	1	1
<i>Instrumental</i>	Marcha Fúnebre	1	1
<i>Subvenite, Sancti Dei</i>	Cinco Absoluções	1	1
<i>Senhor Deus</i>	Encomendação de Almas	1	1

⁷⁴ Arquivo Nacional, proc. n.3543, cx.289. Inventário *post-mortem* de José Batista Brasileiro (inventariante: Dona Maria do Carmo Batista). Juízo da Terceira Vara Cível, fundo 3J, seção de guarda SDL f.65r-67r. Para uma descrição destes tipos, ver: NEVES, José Maria. *Catálogo de obras: música sacra mineira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. p.91-97.

⁷⁵ Ver: ROBATTO, Lucas. Estéticas, estilos e escolhas: as aberturas do padre José Maurício. In: V ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 19-21 jul. 2002. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004. p.161. Manuel de Araújo Porto Alegre não escondeu sua indignação quando atestou, em 1848, que “ousa-se, na presença do Exm. Sr.



meados do século XIX a mobilização reformadora em prol da afirmação da inefabilidade do Papa conhecida como “romanização”.⁷⁶

Observações:

1) Esta tabela contabiliza a UD028/UM026 como destinada à Encomendação Litúrgica de Anjinhos, embora também possa ter pertencido às Vésperas de Domingo.

2) Esta tabela contabiliza a UD253/UM253 como destinada às Laudes de Defuntos, embora também possa ter pertencido às Laudes do Tríduo Pascoal ou aos Sermões da Quaresma.

3) As UD004/UM003 e UD244/UM241, embora apenas presumidas Matinas de Defuntos, foram efetivamente contabilizadas acima.

A música para as cerimônias fúnebres está explicada na tabela 6.⁷⁷ A variedade de espécimes inclui itens litúrgicos e paralitúrgicos. Da Liturgia dos Defuntos temos Matinas, Laudes, Missas, Encomendações (destinadas tanto para adultos como para anjinhos) e até mesmo as Cinco Absoluções que, reservadas às exéquias solenes, distinguiam os enterros da realeza, da fidalguia e da elite eclesiástica. As paraliturgias fúnebres incluem uma marcha, certamente para uso durante o féretro, e uma Encomendação de Almas, procissão noturna realizada nas sextas-feiras da Quaresma em sufrágio das almas no Purgatório. Com o propósito de contextualizar estas categorias, convém transferir nossas atenções da Igreja da Ordem Terceira para a contígua Igreja da Ordem Primeira de Nossa Senhora do Carmo, que

Bispo, executar peças, que recordam tudo o que há de mais profano; e não há festa aí, que não comece pelas sinfonias [isto é, aberturas] do Le Cheval de bronze, do Le Domino noir, do Le Postillon de Longjumeau, ou do Le Pré aux cleres! Que zombaria!” PORTO ALEGRE. Manuel de Araújo apud TAUNAY, Alfredo d’Escagnolle. *Dous artistas maximos*: José Mauricio e Carlos Gomes. São Paulo: Melhoramentos, 1930. p.19-20. As quatro óperas mencionadas por Porto Alegre haviam sido recentemente introduzidas às platéias fluminenses. Ver: ANDRADE, Ayres, de. Op. cit. v.1, p.122, 123 e 128.

⁷⁶ Ver: OLIVEIRA, Anderson José Machado de. Os bispos e os leigos, Reforma católica e irmandades no Rio de Janeiro imperial. *Revista de História Regional*, Ponta Grossa, v.6, n.1, p.147-169, verão 2001; e ABREU, Martha. *O império do Divino*: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. Rio de Janeiro; São Paulo: Nova Fronteira; Fapesp, 1999. p.311-316.

⁷⁷ Arquivo Nacional, proc. n.3543, cx.289. Inventário *post-mortem* de José Batista Brasileiro (inventariante: Dona Maria do Carmo Batista). Juízo da Terceira Vara Cível, fundo 3J, seção de guarda SDJ. f65r-67r.

na época servia duplamente como Sé e Capela Real dos Bragança no Brasil. Embora a documentação compulsada não permita vincular diretamente José Batista Brasileiro à Capela Real, presume-se que seus manuscritos musicais tenham abrihantado as cerimônias catedralícias ao menos posteriormente à sua morte, através de Bento Fernandes das Mercês. Já referido como primeiro herdeiro dos manuscritos, Bento das Mercês colaborou ativamente com a Catedral nas múltiplas funções de cantor, copista, arquivista e até mestre de capela. Seja como for, focalizar a música fúnebre no âmbito da Capela Real significa considerar o direito de padroado e a canalização da ostentação solene para a divinização do defunto e a ratificação do poder monárquico. Como observou Reis, “*o funeral real intimidava, fazia ainda menor o comum mortal e imortalizava a monarquia aos olhos dos súditos coloniais*”.⁷⁸ Em sua manifestação mais extrema, esta constatação aponta para o enterro de Maria I, a “rainha demente”, falecida a 9 de março de 1816. Vejamos como um conhecido relato retrata este evento, ápice do esplendor fúnebre nos anais monárquicos:

“Pelas sete horas e meia da noite começou o Ofício solene [por ocasião do trigésimo dia post obitum], presidido pelo excelentíssimo e reverendíssimo senhor bispo, capelão-mor, sendo cantados os Salmos e Antfonas a cantochão com toda a pausa e dignidade pelos capelães; e os ilustríssimos cônegos cantaram as Lições, cujos Responsórios cantaram os músicos da Real Câmara e Capela, os quais desempenharam a muito excelente composição dos mesmos Responsórios, que dirigiu o seu autor, Marcos Antônio Portugal. Sua Majestade e toda a real família assistiram da sua tribuna a estas pomposas exéquias noturnas, e também se achava na Real Capela a Corte toda; a nobreza, e muito concurso do povo. Desde as Ave Marias os sinos das igrejas da cidade acompanharam com seus lúgubres sons aos da Real Capela, e não cessaram de dobrar senão pela meia-noite, em que finalizaram as Laudes. Na manhã seguinte, logo que rompeu a aurora, de novo os tristes sons dos sinos despertaram os moradores desta cidade, e ao mesmo tempo em que lhes avivavam os saudosos sentimentos pela morte da nossa augusta rainha [Maria I], os convidavam para concorrer para a Capela Real, aonde o seu augusto filho, El-Rei Nosso Senhor, e a real família presentes na tribuna, e ocupando a igreja a Corte, e tudo o que há de grande e distinto na cidade, e do povo, o que pôde entrar (pois se o templo fosse dez vezes maior do que é, ainda seria pequeno para receber no seu recinto todos, quantos desejavam, ser

⁷⁸ REIS. Op. cit., 1991. p.165.



participantes de tão esplêndidas exéquias) saiu do secretário o excelentíssimo e reverendíssimo bispo, capelão-mor com o seu ilustríssimo cabido todos paramentados de riquíssimos paramentos de cor preta, e encaminhando-se para a capela-mor, feitas as vênias do real mausoléu, e ao depois a Suas Majestades e Altezas, começou a Missa Pontifical, cuja música era também composição do insigne Marcos, que dizem os professores, em que toda ela pareceu exceder-se a si mesmo, e que na Seqüência igualou ao grande David Perez. Concluído [...] eloqüente discurso [proferido por Dom Luís Antônio Carlos Furtado de Mendonça, deão da Sé Primacial de Braga] seguiram-se as Cinco Absoluções do Túmulo, das quais as quatro primeiras foram dadas por quatro mosenhores, e a quinta por Sua Excelência Reverendíssima, sendo os responsáveis, que nesta ocasião se cantaram, do mesmo autor acima nomeado. O que tudo se concluiu pelas quatro horas da tarde; e então se calaram os sinos de toda a cidade”.⁷⁹

A descrição hierarquiza os diversos segmentos sociais que, perante a finada rainha eternizada em seu mausoléu, são citados em ordem decrescente de distinção: Dom João e a família real, na tribuna; sua corte; a nobreza; e, finalmente, a afortunada fração “do povo” que, excluída daquilo que o Padre Peregrina definiu como “tudo o que há de grande e distinto na cidade”, logrou preencher o que havia restado do espaço sagrado. Quanto à música que participava desta dinâmica fúnebre de divinização, intimidação e hierarquização existem quatro aspectos neste relato que gostaria de ressaltar. Em primeiro lugar, o excerto revela que toda a música (polifônica) foi composta pelo mestre de capela Marcos Portugal, o compositor-mór da realeza. E é significativo que o *Dies iræ* (“na Seqüência”), o texto mais contundente da Missa de Defuntos, tenha sido comparado com música de David Perez, gesto que valida a obra de Marcos Portugal através da alusão a um modelo ancestral bragantino. Segundo, o relato oferece um mapa simplificado do Ofício de Defuntos, com Vésperas ao pôr-do-sol (“*Salmos e Antífonas em cantochão*”), Matinas (“*Lições [e] Responsórios*”) e Laudes, concluídas por volta da meia-noite e seguidas da Missa e das Cinco Absoluções, respectivamente solenizadas na manhã e na tarde do dia seguinte.⁸⁰ Terceiro, o excerto confirma a prática

da execução do cantochão em alternância com a polifonia coro-instrumental reservada para os Responsórios, revelando também a distribuição deste cantochão entre capelães, cônegos, mosenhores e (culminando com) o bispo. Finalmente, observe-se a referência ao insistente repicar de sinos, emanando não só da Capela Real, mas de todas as igrejas da capital. A interrupção das badaladas à meia-noite ocorria na medida certa para que a população recuperasse as energias para o dia seguinte, trazendo mais dobles, luto, reverência e vassalagem.⁸¹

As exéquias de Maria I nos remetem de volta ao enterro de José Batista e a algumas considerações finais. É bem verdade que o inventário não contém qualquer registro de despesa com música para o velório, o cortejo ou a igreja. Todavia, a idéia de um enterro silencioso era incompatível com o imaginário do “bem morrer”, ainda mais em se tratando de um músico, e quando o inventário em um momento faz menção à realização de “*Encomendações solenes*”,⁸² depreende-se daí que houve efetivamente música ecoando pelas abóbadas da Matriz do Santíssimo Sacramento.⁸³ Na realidade, a ausência de recibos para os gastos com a música é explicável: colegas não cobram de colegas, ao menos na hora da despedida.⁸⁴ Mas ainda que a recuperação da paisagem sonora deste sepultamento não tenha sido possível, a riqueza do acervo inventariado admite supor que o cerimonial reviveu, com coro, solistas e todo o aparato orquestral, os mesmos sons que matizaram a existência terrena do músico e devoto, senhor e patriarca José Batista Brasileiro, sua carreira e sua morte convergindo simbolicamente através destas sonoridades.

Para concluir, o presente trabalho procurou enfocar o inventário não tanto como um repositório de compositores e obras a serem documentados, mas

coordenação editorial Carlos Alberto Figueiredo; pesquisa, edição e texto André Guerra Cotta, Carlos Alberto Figueiredo, Fernando Binder, Marcelo Campos Hazan, Paulo Castagna. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2003. p.21-23, (*Acervo da Música Brasileira/ Restauração e Difusão de Partituras*, v.9).

⁸¹ Sobre o uso dos sinos e suas conotações ideológicas, ver: REIS. Op. cit., 1991. p.154 e 285-287.

⁸² Arquivo Nacional, proc. n.3543, cx.289. *Inventário post-mortem* de José Batista Brasileiro (inventariante: Dona Maria do Carmo Batista). Juízo da Terceira Vara Cível, fundo 3J, seção de guarda SDJ. f.22r.

⁸³ Aluízio José Viegas ao autor, jun. 2004.

⁸⁴ Id., *ibid.*

⁷⁹ SANTOS, Luiz Gonçalves dos. *Memórias para servir à história do reino do Brasil*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1943. v.2, p.495-505.

⁸⁰ Cf.: A música fúnebre. In: CASTAGNA, Paulo (coord.). *Música fúnebre*; coordenação musicológica Paulo Castagna;



como um conjunto de representações musicais e não-musicais derivadas dos diversos discursos—fúnebre, católico, escravocrata, monárquico—através dos quais os fluminenses faziam sentido de si mesmos e do mundo à sua volta. Sendo ele mesmo parte integrante desta trama discursiva, o inventário não apenas expressava, mas inevitavelmente promovia os comportamentos, perspectivas e interesses de uma elite profissional, claramente delineada, cujas práticas sacro-musicais de raízes européias, em especial as fúnebres, vinham ao encontro das prioridades ideológicas da classe dominante. O inventário, contudo, não pode ser realisticamente compreendido como mapa de um poder congelado, emanando apenas de cima. Para afastar esta noção basta lembrar a festa de santo, cuja centralidade o alto número de padroeiros inventariados deixa entrever. Com sua diversidade de agentes, espaços, significados, interações e práticas—Missas e *Te Deum*; Novenas e procissões; comidas e bebidas, bombas e fogos de artifício, danças e jogos—, a festa do orago nos abre um leque de perspectivas que abrange da mais rigorosa ordem eclesiástica à mais veemente desordem popular. Nas entrelinhas do inventário, portanto, é possível conjecturar um poder que se desloca em diferentes direções, ainda que, no cômputo global, a balança permaneça inclinada em favor da elite racialmente determinada. Constatar este desequilíbrio não significa haver esgotado todas as assimetrias sociais a permear o documento em questão. Sob um prisma pós-colonialista, a transformação do nome de batismo de José Batista é emblemática das tensões inerentes ao processo de emancipação e descolonização. Paradoxalmente, contudo, os manuscritos inventariados apontam para uma continuidade dos laços musicais que uniam colônia e metrópole (ou que subordinavam a colônia à metrópole). Faltam-me subsídios para desvendar se ou como a música sacra serviu de palco para as disputas entre brasileiros e portugueses, de modo a interpretar conclusivamente como o inventário situa o sujeito José Batista Lisboa/ Brasileiro e seu acervo musical luso-brasileiro perante as ideologias colonialista e anticolonialista/nacionalista que circulavam naquele momento histórico. Ademais, além de seu conteúdo classista e racista, existe no inventário um sexismo implícito, por exemplo, na domesticidade imposta à mão-de-obra escrava feminina, sem falar na total ausência de mulheres entre os compositores relacionados. A relação entre práticas musicais e configurações

patriarcais de poder, entretanto, é assunto para outra oportunidade. Para finalizar (e de certo modo sintetizar) num tom mais ameno este artigo, abandono o inventário e invoco a sabedoria popular da tradicional cidade de São João del Rei, lembrando o seguinte ditado: “se o defunto é rico, vamos encomendar; se ele é pobre, deixa pra lá”.⁸⁵

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Martha. *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro; São Paulo: Nova Fronteira; Fapesp, 1999. 406p.
- ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1967. 2v.
- CASTAGNA, Paulo. O “estilo antigo” no Brasil, nos séculos XVIII e XIX. In: A MÚSICA NO BRASIL COLONIAL. I COLÓQUIO INTERNACIONAL, Lisboa, 9-11 out. 2000. *Anais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 2001. p.171-215.
- _____. Níveis de organização na música religiosa católica dos séculos XVIII e XIX: implicações arquivísticas e editoriais. I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, Mariana (MG), 18-20 jul. 2003. *Anais*. Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p.79-104.
- _____. Reflexões metodológicas sobre a catalogação de música religiosa dos séculos XVIII e XIX em acervos de brasileiros de manuscritos musicais. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan. 1999. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p.139-165.
- CASTAGNA, Paulo (coord.). *Música fúnebre: coordenação musicológica Paulo Castagna; coordenação editorial Carlos Alberto Figueiredo; pesquisa, edição e texto André Guerra Cotta, Carlos Alberto Figueiredo, Fernando Binder, Marcelo Campos Hazan, Paulo Castagna*. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2003. 272p. (Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, v.9).
- CAVALCANTI, Nireu. *Rio de Janeiro: centro histórico, 1808-1998: marcos da Colônia*. Rio de Janeiro: Dredner Bank Brasil, 1998. 143p.

⁸⁵Id., *ibid.*



- _____. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa, até a chegada da corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 443p.
- FONSECA, Aleilton. *Enredo romântico, fundo musical: manifestações lúdico-musicais no romance urbano do Romantismo*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996. 171p.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 12. ed. Rio de Janeiro; São. Paulo: Record, 2000. 892p.
- LANGE, Francisco Curt. Pesquisas esporádicas de musicologia no Rio de Janeiro. *Revista de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n.4, p.99-142, 1968.
- _____. Pesquisas Luso-Brasileiras. *Barroco*, Belo Horizonte, v.2, p.71-142, 1980-1981.
- LESSA, Carlos. *O Rio de todos os Brasis: uma reflexão em busca de auto-estima*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2000. 478p.
- MAGALDI, Cristina. Disseminação da música de Mozart no Brasil. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 19, p.15-31, 1991.
- MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Conselho Federal de Cultura, 1970. 413p.
- _____. *José Maurício Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Fundação Biblioteca Nacional/Departamento Nacional do Livro, 1997. 373p.
- MATTOSO, Katia M. de Queirós. *Ser escravo no Brasil*. Tradução de James Amado. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990. 267p.
- NEVES, José Maria. *Catálogo de obras: música sacra mineira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. 140p.
- OLIVEIRA, Anderson José Machado de. Os bispos e os leigos. Reforma católica e irmandades no Rio de Janeiro imperial. *Revista de História Regional*, Ponta Grossa, v.6, n.1, p.147-169, verão 2001.
- PEREIRA, Avelino Romero Simões. Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical do Rio de Janeiro (1864-1920). Dissertação (Mestrado em História Social). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995. 400f.
- REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. 3. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 357p.
- _____. O cotidiano da morte no Brasil oitocentista. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *Império: a corte e a modernidade nacional* (História da vida privada no Brasil, v.2; Coordenação-geral de Fernando A. Novais). São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.95-141.
- RIBEIRO, Gladys Sabina. *A liberdade em construção: identidade nacional e conflitos antilusitanos no Primeiro Reinado*. Rio de Janeiro: Relume, Dumará, 2002. 404p.
- ROBATTO, Lucas. Estéticas, estilos e escolhas: as aberturas do padre José Maurício. In: V ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 19-21 jul. 2002. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004. p.155-168.
- RODRIGUES, Cláudia. *Lugares dos mortos na cidade dos vivos: tradições e transformações fúnebres no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1997. 275p.
- SANTOS, Luiz Gonçalves dos. *Memórias para servir à história do reino do Brasil*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1943. 2v.
- SERZEDELLO, Comendador Bento José Barbosa. *Arquivo Histórico da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo erecta no Rio de Janeiro desde sua fundação em 1648 até 1872*. Rio de Janeiro: Perseverança, 1872. 677p.
- TAUNAY, Alfredo d'Escragno. *Dous artistas maximos: José Mauricio e Carlos Gomes*. São Paulo: Melhoramentos, 1930. 158p.
- VERMES, Mônica. Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX. IV SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 20-23 jan. 2000. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2001. p.193-198.



Music, religion, and power: the collaboration of Francisco Manuel da Silva with the Third Order of Carmel of Rio de Janeiro (1854–1865)

Lay brotherhoods and third orders were prominent agents in the definition of Catholic beliefs, practices, and feelings in colonial and imperial Brazil. These voluntary organizations functioned as mutual aid societies in all the works of mercy, and were vertically or, more often, horizontally structured along social, racial, ethnic, and/or occupational lines. The Third Order of Carmel ranked high among the elite *ordens terceiras* of Rio de Janeiro, and its two major celebrations, in honor of Our Lady of Carmel and Saint Theresa, commanded a considerable investment in music and musicians. Drawing from manuscript and printed sources (archival materials are fully transcribed), this paper chronicles the collaboration of the renowned composer, conductor, and educator Francisco Manuel da Silva with the Carmelite Third Order (1854–1865). In light of his activities, the present examines how music served as a site in which competing versions of “religiosity” were fought out by the lay associations, the State, and the Catholic Church. Emphasis is placed upon the tensions behind processional and operatic practices, non-official expressions associated with the public display of a brotherhood’s power and prestige. Religious processions largely pertained to the lower classes and often carried connotations of colonial “paganism” and “superstition,” inconsistent with both Catholic orthodoxy and imperial ideals of “modernity” and “civilization.” By contrast, operatic influences were consonant with modern European tastes and fashions, but were comparably condemned as “impure” and “profane” by ecclesiastical authorities and intellectuals. This paper also identifies a gendered dimension in reformist speech, considering the meanings derived from the participation of women musicians in religious services (amateurs, opera singers, and conservatory students).